spex

Magazin für Popkultur

Mai / Juni 2011
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR

Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

CD IM HEFT, 15 TRACKS
TORO Y MOI / FLEET FOXES
U.A. JA, PANIK / PANDA BEAR

PROTESTSÄNGER: Karriere ohne Zukunft?

Bob Dylan wird 70, der Protestsong ist abgemeldet

Special
30 Jahre AIDS.
Wie aus einem Virus Kunst, Pop und Werbung wurde

Features

Musik
Fleet Foxes / Planningtorock / Tyler, The Creator / Mary Ocher
Gespräch — **Duran Duran** / Vorspiel — **Tobias Levin**

Mode
Power Dressing
Der Stil der Politikerinnen

Film
Paris - Berlin
60 Jahre Cahiers du Cinéma
10 Jahre Berliner Schule

Kunst
Unschärfe
Wahrnehmung nach Gerhard Richter

AND IN ONE GHASTLY
MISMATCH
INVOLVING A COUPLE
OF LOST ARMS
THE T-SHIRT WAS BORN
Bench.
www.bench.co.uk

I n h a l t

s.10
MARY OCHER
Text — Ulrich Gutmair

s.12
MOON DUO
Text — Lutz Happel

s.14
POLLYESTER
Text — Elias Kreuzmair

s.16
PLANNINGTOROCK
Text — Oskar Piegsa

s.20
TYLER, THE CREATOR
Text — Stephan Szillus

s.22
VORSPIEL FÜR TOBIAS LEVIN
Interview — Lutz Happel und Ralf Krämer

s.28
SPEX-GESPRÄCH DURAN DURAN
Interview — Max Dax

s.32
PROTESTSÄNGER – KARRIERE OHNE ZUKUNFT
Texte — Kristof Schreuf, Christoph Twickel, Hartwig Vens, Klaus Walter

Wir können keine Protestsongs mehr hören – weil keine mehr geschrieben werden. Hartwig Vens erklärt, warum Protest und Pop sich entkoppelt haben. Christoph Twickel beschreibt, wie Pop den Afghanistan-Krieg nicht angreift, sondern begleitet. Kristof Schreuf bemitleidet Protestsongs. Und Klaus Walter erinnert an zehn Antikriegssongs. Mit großem Aufruf: Spex sucht den neuen Protestsong!

s.44
30 JAHRE AIDS
Texte — Robert Defcon, Philipp Ekardt, Jan Kedves, Ralf Krämer, Nadin Wildt

Im Juni 1981 wurde ein Virus entdeckt, der die Welt erschütterte und nachhaltig veränderte. Welchen Einfluss hat HIV auf die Popkultur ausgeübt und wie wurde den Folgen der Krankheit künstlerisch begegnet?

s.60
MODESTRECKE
Fotos — Mierswa-Kluska

s.70
MODE-INTERVIEW: Robb Young
Interview — Jan Kedves

Wie kleiden sich Politikerinnen? Und warum ist Stil für sie ein Minenfeld? Der britische Journalist Robb Young hat mit *Power Dressing* ein Buch darüber geschrieben.

s.76
THE DAY BEFORE 2

Carmen Böker sieht der putzigen Donatella Versace in Loïc Prigents gepriesener Mode-Dokumentarfilmserie bei der Arbeit zu.

s.80
DIE ÄSTHETIK DER UNSCHÄRFE

Zum Ende der Hamburger Ausstellung *Unscharf. Nach Gerhard Richter* betrachtet Thomas Hübener noch einmal die Konjunktur der Verwackelt- und Verwaschenheit in Kunst und Pop.

s.84
!WOMEN ART REVOLUTION

Lynn Hershman Leeson dokumentiert in einem Film die feministische Kunstbewegung, die sich in den USA der späten Sechziger formierte. Esther Buss hat *!Women Art Revolution* geschaut.

s.90
BYUNG-CHUL HAN

Dominikus Müller liest *Shanzhai – Dekonstruktion auf Chinesisch*, das neue Büchlein des koreanischen Philosophen über das chinesische Verständnis von Urheberschaft und Kopie.

s.92
60 JAHRE CAHIERS DU CINEMA /
GODARD TRIFFT TRUFFAUT

Klaus Theweleit über das Buch *Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma* und den Film *Godard trifft Truffaut – Deux de la vague*

s.98
BERLINER SCHULE

Mit Filmen von Christian Petzold, Ulrich Köhler u. a.
bricht die *Berliner Schule* zu neuen Ufern auf.
Pierre Gras, Barbara Schweizerhof und Esther Buss berichten.

s.108
PORNOGRAPHIE & HOLOCAUST

Thomas Hübener hat sich Ari Libskers Dokumentarfilm zum israelischen Literaturgenre der Stalags angesehen.

s.112
KRITIKEN

Album der Ausgabe: Fleet Foxes' *Heavenless Blues*
Rezensionen zu neuen Alben, Songs, Compilations,
Videos etc. von Bibio, Dr. Dre, Jamie Woon, Ja, Panik, Lady Gaga,
Panda Bear, Poly Styrene, Raphael Saadiq,
Robag Wruhme, The Kills, The Strokes, Toro y Moi, Wild Beasts u.a.

s.130
BERNADETTE CORPORATION

Das New Yorker Künstlerkollektiv Bernadette Corporation hat ein episches Gedicht und eine dazugehörige fiktive Fotostrecke produziert. Wir drucken einen Auszug aus dem nun erschienenen Buch *The Complete Poem*.

s.140
SPEX PRÄSENTIERTE

James Blake, *Die Untoten – Life Sciences & Pulp Fiction*, Ja, Panik, Toro y Moi, *Donaufestival*, Duran Duran u.a.

s.142
REAKTIONEN

s.144
IMPRESSUM

s.146
SPEX VOR 24 JAHREN

Diedrich Diederichsen über Duran Duran

MINI

BE MINI.

Das neue Sondermodell **MINI Clubman Hampton** in Reef Blue ist nicht nur von außen ein echtes Highlight, sondern sorgt auch mit besonders edlem Design im Innenraum dafür, dass man aus dem Staunen nicht mehr rauskommt. Und mit dem MINI Service Inclusive Paket brauchen Sie sich über Wartungs- und Inspektionskosten keine Gedanken mehr zu machen. Mehr Infos unter www.MINI.de, der MINI Kundenbetreuung 0180 2 64 64 66* oder direkt bei Ihrem MINI Partner.

*0,06 EUR/Anruf aus dem deutschen Festnetz, höchstens 0,42 EUR/Min. aus deutschen Mobilfunknetzen.

E d i t o r i a l

Untitled (Aparicion) 1991
Felix Gonzalez-Torres
offset print on paper, endless copies, 29.7" x 44.8" x 8"
Courtesy of the estate of Felix Gonzalez-Torres

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

»Versteckspieler«, »The greatest singer without a voice«, »Werbestar für Victoria's Secret und Cadillac Escalade«, »Cate Blanchett«, »»How does it feeeel?««, »Verdammt, warum habe ich eigentlich seine ganzen Platten verkauft?«

Eine redaktionsinterne Umfrage zum Thema »Spontane Assoziationen zu Bob Dylan« ergab einmal mehr: Das System Bob Dylan (siehe Spex #320) weist in seiner Komplexität weit über das Bild vom jungen, gegen das Weltleiden aufspielenden Mann mit der Gitarre hinaus. In fast jeder Spex wird der Mann aus Duluth, Minnesota aus unterschiedlichsten Blickwinkeln zitiert, in diesem Heft etwa im Vorspiel für Tobias Levin (s.22). Dass er nun – zum zweiten Mal in ihrer Geschichte – auf dem Cover der Spex zu sehen ist, hat allerdings weniger mit Dylan selbst und seinem 70. Geburtstag am 24. Mai zu tun. Es geht uns um seine nach wie vor populärste Rolle, die des prototypischen Protestsängers: Unser Cover-Foto wurde 1963 vom legendären Fotografen Don Hunstein aufgenommen, in dem Jahr, in dem *Blowin' in the Wind* auf der bahnbrechenden Platte *The Freewheelin' Bob Dylan* erschien. Uns beschäftigt in dieser Spex die Frage, warum es heute undenkbar scheint, dass sich eine Popkarriere noch aus einer selbst formulierten Protesthaltung heraus entwickeln könnte: Christoph Twickel, Hartwig Vens, Klaus Walter und Kristof Schreuf behandeln muliperspektivisch die Frage, warum Protest im Pop verstummt zu sein scheint. Dazu rufen wir in Kooperation mit dem Webradio ByteFM MusikerInnen und Bands auf: Macht zum Song was Euch kaputt macht!

(s.43) Ein Themenschwerpunkt, der schon feststand, bevor Fukushima und Libyen via Live-Ticker zu den aktuellsten *Signs o' the a-changin' times* wurden.

Im Juni 1981 dokumentierten Mediziner erstmals das Krankheitsbild AIDS. In unserem Special 30 Jahre AIDS (ab s.44) fragen wir nicht nur, wie heute popkulturell mit dem HI-Virus und seinen Folgen umgegangen wird. Wir lassen auch Revue passieren, wie Künstler in den achtziger Jahren auf die Pandemie reagierten. Der amerikanische Kunstkritiker Douglas Crimp veröffentlichte 1987 mit *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* ein richtungsweisendes Buch zum Thema. Im Interview erinnert Crimp u. a. an den Aktivismus von Künstlergruppen wie ACT UP und an das Werk Felix Gonzalez-Torres' (siehe Bild oben). Beim Shooting im New Yorker Stadtteil Tribeca traf Crimp zufällig einen alten Bekannten, den Bildhauer Richard Serra. Schaut man das Foto von Adrian Crispin an (s.49), kann man Crimp fast über die Straße rufen hören: »Hey Richie, was macht der Stahl?«

Und wenn sich dieses Heft trotz dieser schwer gewichtigen Themen leicht und frisch blättert, könnte das am Layout liegen: Unser neuer, bereits im letzten Heft vorgestellter Art-Director Andreas Wesle hat für einen umfassenden visuellen Relaunch gesorgt, mit mehr Luft, mehr Spiel, mehr Perspektiven. Wir sind hingerissen und gespannt auf das Echo unserer Leserschaft.

Die Redaktion

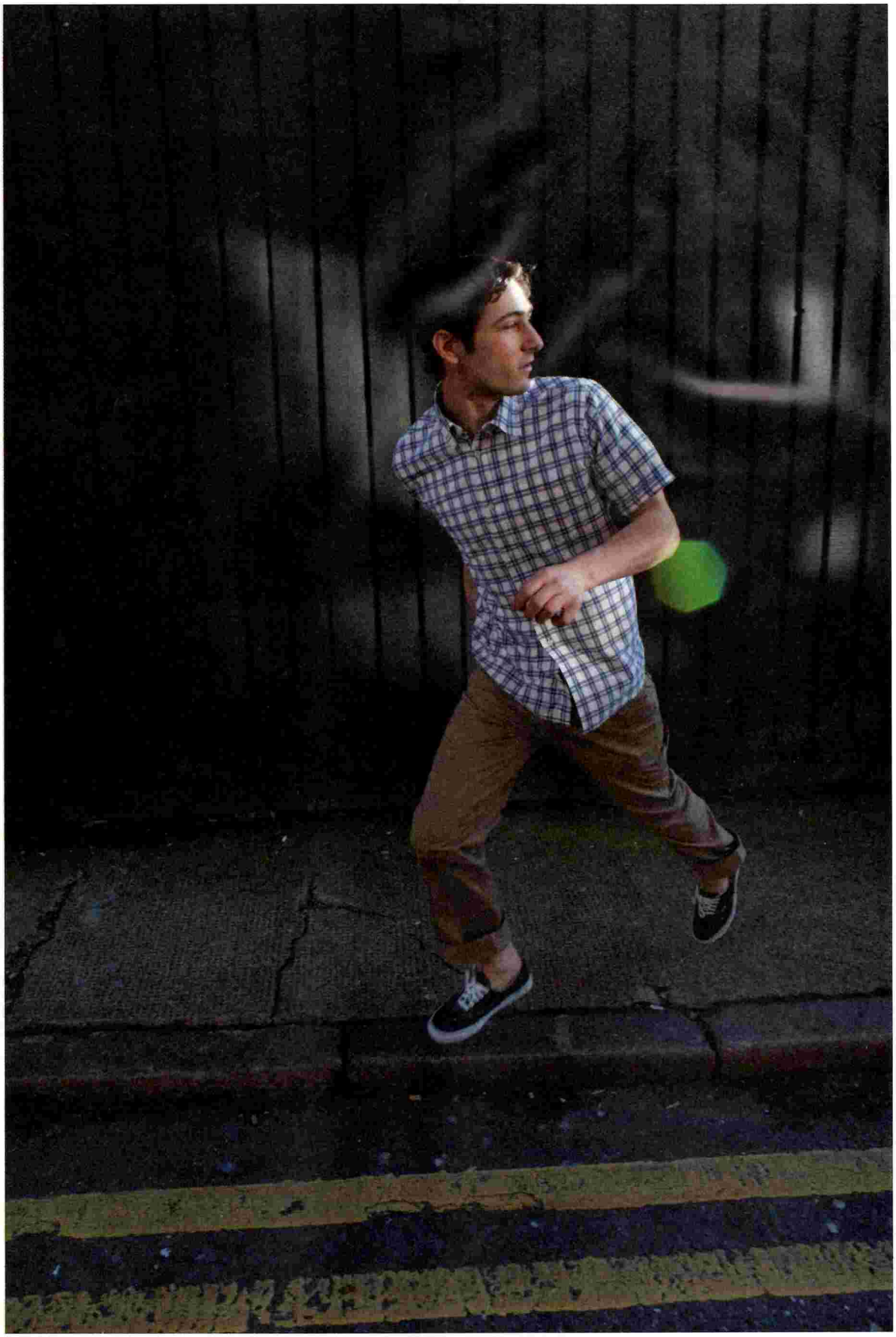


photo: alexander basile

WWW.CARHARTT-WIP.COM

carhartt®

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, Mi 48121, U.S.A.

C O N T R I B U T O R S

Walter W. Wacht

Zum Zeitpunkt seines letzten Erscheinens in der Rubrik *Mitarbeiter der Ausgabe* im Jahr 2005 hätte Walter W. Wacht wahrscheinlich nicht im Traum daran gedacht, sechs Jahre später immer noch mit Tante Spex assoziiert zu werden – geschweige denn als Redakteur fest für sie zu arbeiten. Nach einer längeren Zeit in Köln zog er Ende 2006 nach Berlin, arbeitete in der neu formierten Redaktion viereinhalb Jahre lang als Online-Redakteur und war nebenbei der Chefauskenner in allen digitalen Belangen. Die Hauptstadt, die er einst rigoros ablehnte, hat er längst lieben gelernt. Nun wendet sich Walter neuen, noch nerdigeren Aufgaben bei Ostgut Ton und Electronic Beats zu, im Netz findet man ihn weiterhin unter www.acht.cc.

Mierswa-Kluska

Mierswa-Kluska ist das Kollektivprojekt der beiden Fotografen Andreas Mierswa und Markus Kluska. Unter diesem Namen arbeiten die beiden Münchner seit nunmehr 14 Jahren zusammen, mittlerweile im eigenen Studio. Am Anfang ihrer Karriere standen fotografische Stillleben, mittlerweile umfasst ihr Spektrum Mode-, Kosmetik-, Schmuck- und Werbefotografie für diverse Kunden und Magazine wie Elle, Madame und Wallpaper. Ihre Inspiration beziehen Mierswa-Kluska von den tschechischen Avantgardisten der 1920er Jahre und von Fotografen wie Guy Bourdin und Peter Keetman. Für diese Ausgabe der Spex haben sie die Modestrecke inszeniert.

Chris Kraus

Chris Kraus ist Schriftstellerin und Kunstkritikerin mit Wohnsitz Los Angeles. Sie hat die Romane *I Love Dick*, *Aliens & Anorexia* und *Torpor* veröffentlicht, soeben ist ihr neuestes Buch *Where Art Belongs* erschienen. Derzeit organisiert sie die Ausstellung *Radical Localism* im mexikanischen Pueblo Nuevo sowie ein Symposium zum Thema Drogenpolitik. Kraus ist Professorin an der European Graduate School in Saas-Fee, Schweiz. In dieser Ausgabe drucken wie ihre Kritik einer Ausstellung von Bernadette Corporation.

Hartwig Vens

Politik sollte nicht nur studiert und Musik nicht nur gekauft werden, fand Hartwig Vens, als er nach seinem Aufwachsen am Niederrhein in Hamburg gelandet war. In den Neunzigern beim freien Radio FSK in Musikredaktion und auf Leitungsebene tätig, fing er an, sporadisch Texte zu veröffentlichen, u. a. in der Spex. Vor dem Platzen der Dotcom-Blase war er Konzepter bei der seinerzeit größten deutschen Multimedia-Agentur, deren Namen heute aber niemand mehr kennt. Die Arbeitslosigkeit führte Hartwig zurück zum Radio. Er wurde Feature-Autor vor allem zu Pop-Politik-Themen. Heute ist er Feuilleton-Redakteur beim Deutschlandradio Kultur. In diesem Heft befasst er sich mit Wutbürgern und Wutsongs, bzw. der Abwesenheit Letzterer.

NEUES von unseren AUTOREN

Werner Abelshauser u.a. (Hg.)
Geschichte und Gesellschaft
2011 / 37,1 (Vandenhoeck & Ruprecht)

In der aktuellen Ausgabe der Zeitschrift Geschichte und Gesellschaft ist eine Auswahl an Vorträgen der Tagung *Geschichtsrepräsentationen, Emotionen und visuelle Medien* erschienen. Darin befasst sich unser Autor Jens Balzer gemeinsam mit Ole Frahm mit der Repräsentation von Gefühlen im Geschichts- und zeithistorischen Comic.

3x Jan Dibbets
Mechelen, Strombeek und Knokke, Belgien bis 5. Juni

Zum 70. Geburtstag des Konzeptkünstlers Jan Dibbets richten gleich drei belgische Institutionen ein umfangreiches Ausstellungsprogramm aus. In Mechelen, Strombeek und Knokke werden schlaglichtartig zentrale Themen seines Werks beleuchtet. Die Begleitpublikation enthält einen Essay von Sven Beckstette.

Christoph Meier
Katalog, Secession Wien (Revolver Verlag)

Anlässlich der noch bis 15. Mai laufenden Ausstellung von Christoph Meier in der Secession Wien erscheint ein Katalog, der nicht nur Beiwerk, sondern Teil und Erweiterung der performativen Potenziale des österreichischen Künstlers ist. Gestaltet hat ihn Atelier 1: Anna Liska mit unserem Art Directoren Andreas Wesle.

CAMPER

EXTRAORDINARY CRAFTS

CREATIVE QUALITY & QUALITY EXECUTION

Camper To&ether
Pelotas Xlite
Klick

Shop online at camper.com

alicante
PUERTO DE SALIDA
VUELTA AL MUNDO A VELA

YASHICA

Schon wenn MARY OCHER die Straße entlanggeht, flippen die Leute aus. Wegen ihrer silbernen Strumpfhosen, wegen ihrer überdimensionierten Brille. Am meisten wohl aber wegen des blauen Lippenstifts. Die Hysterie nimmt Mary Ocher gelassen hin. Sie kennt es nicht anders. Sie ist bekennende Exzentrikerin. Auch auf der Bühne wird das deutlich. Dort steht Ocher mit ihrer Gitarre und ihrem Spielzeugverstärker aus Plastik, und sobald sie anfängt zu singen, macht sich auf den Gesichtern der Leute ungläubiges Staunen breit, gern verbunden mit verlegenem Kichern. Mary Ochers Stimme klingt nicht nur ziemlich eigenartig. Sie ist mächtig, sie ist durchgedreht, ein wenig monströs und eben deswegen auch anziehend. Als Mariya Ocheretianskaya wurde sie 1986 in Moskau geboren, in Tel Aviv wuchs sie auf, seit fünf Jahren lebt sie in Berlin. Als progressive, kosmopolitische und feministische Bohemienne entzog sie sich dem Dienst in der israelischen Armee. Von einem Psychologen ließ sie sich als wehruntauglich einstufen. Aus dieser Zeit stammen

M A R Y O C H E R

Hier ist kein Platz für uns

Text — Ulrich Gutmair
Foto — Diane Vincent

viele der Songs ihres Debütalbums *War Songs*. Tieftraurige Bluesstücke sind dabei, sphärische Folksongs, satirischer Punk und potenzielle Hits wie *On the Streets of Hard Labor*. Zu hören sind Gitarre, Piano und Mary Ochers superplastisches Organ. Absurd, sich vorzustellen, dass eine Lehrerin ihr einst sagte, mit dieser Stimme werde sie nie singen können. Manche der *War Songs* sind antimilitaristische Satiren, manche handeln von sozialer Gewalt, Machtmissbrauch und Unterdrückung. Alle erzählen von einer Person, die auch dann nicht dazugehören könnte, wenn sie wollte. Es ist die alte Geschichte der Außenseiter, Drop-outs, Anormalen und Untauglichen: »There is no place for us / No matter how you try«. So ausgedacht Mary Ochers Künstlerinnenpersona erscheint, so völlig echt ist sie auch. Vermutlich schockiert ihr Auftritt deshalb so: Hier traut sich eine, sie selbst zu sein.

*

Mary Ocher
War Songs
Haute Areal / Cargo — 11.03.11

Haight-Ashbury avancierte vor über einem halben Jahrhundert zu einem Hauptquartier der amerikanischen Gegenkultur. Zwar ist der Stadtteil inzwischen eine Touristenattraktion für Batikschlaghosen-Fans, und der Begriff des Hipsters wird längst nicht mehr mit Jack Kerouac, sondern mit sehr engen Röhrenjeans assoziiert. Dennoch ist San Francisco immer noch ein guter Ort für musikalische Bewusstseinserweiterung – meint Ripley Johnson, die rauschbärtige Hälfte von MOON DUO. Als die Band Wooden Shjips, in der Johnson sonst singt, vor vier Jahren ihr Acid-Rock-Debüt veröffentlichte, zeigte das Coverfoto ihn und die restlichen Mitglieder auf den Stufen eines Hauses in Haight-Ashbury herumsitzen. Und auch als Moon Duo huldigt er mit seiner Freundin und Bandkollegin Sanae Yamada dem »spiritual home«. Auf ihrem ersten Album *Mazes* – es hätte genauso gut *On the Road* heißen können – spielen die beiden staubtrocken vor sich hinschraddelnden Psychedelic Rock und beschwören den Roadtrip, diese in der US-amerikanischen

M O O N D U O

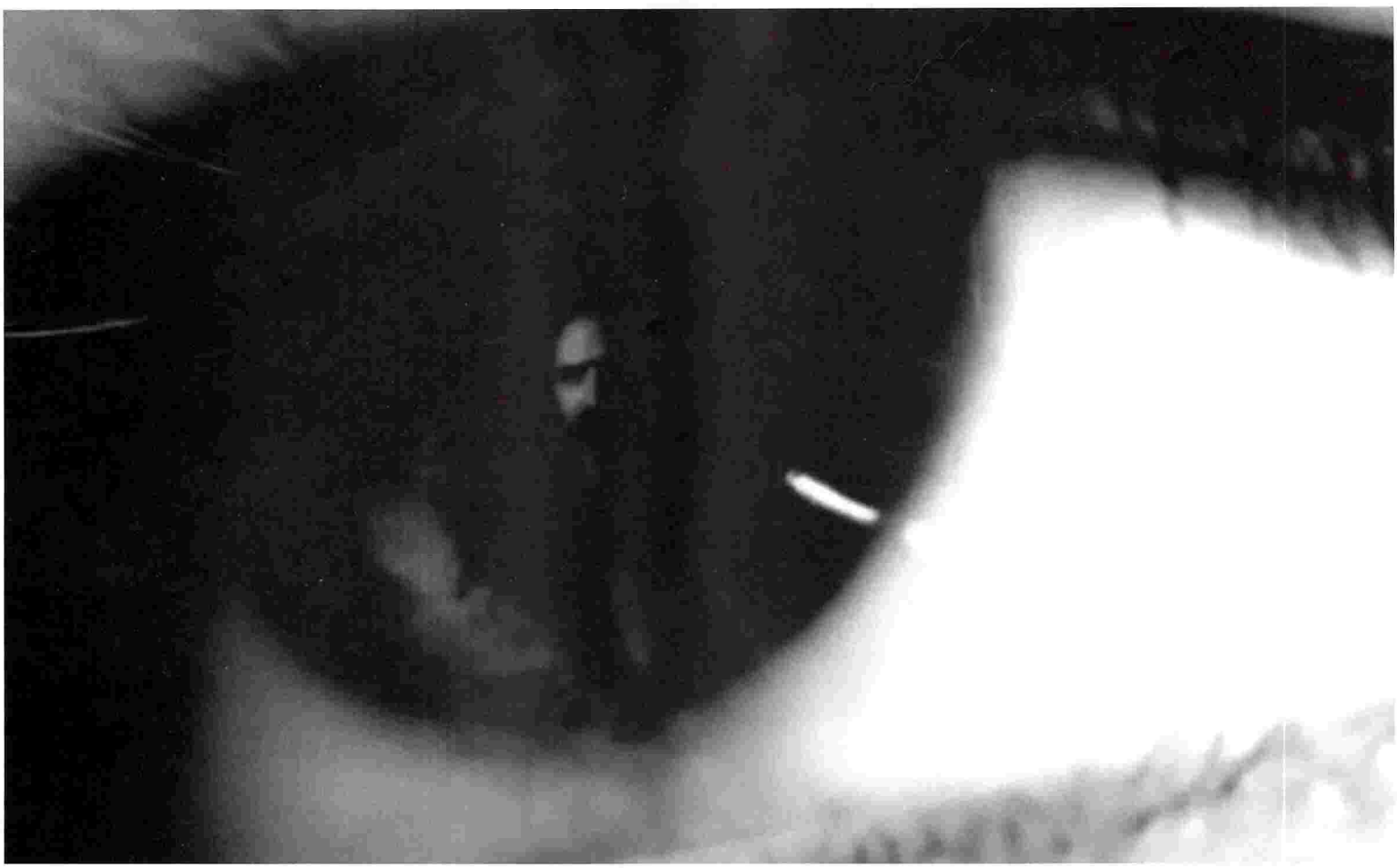
Die Hippies kommen, die Hipster gehen

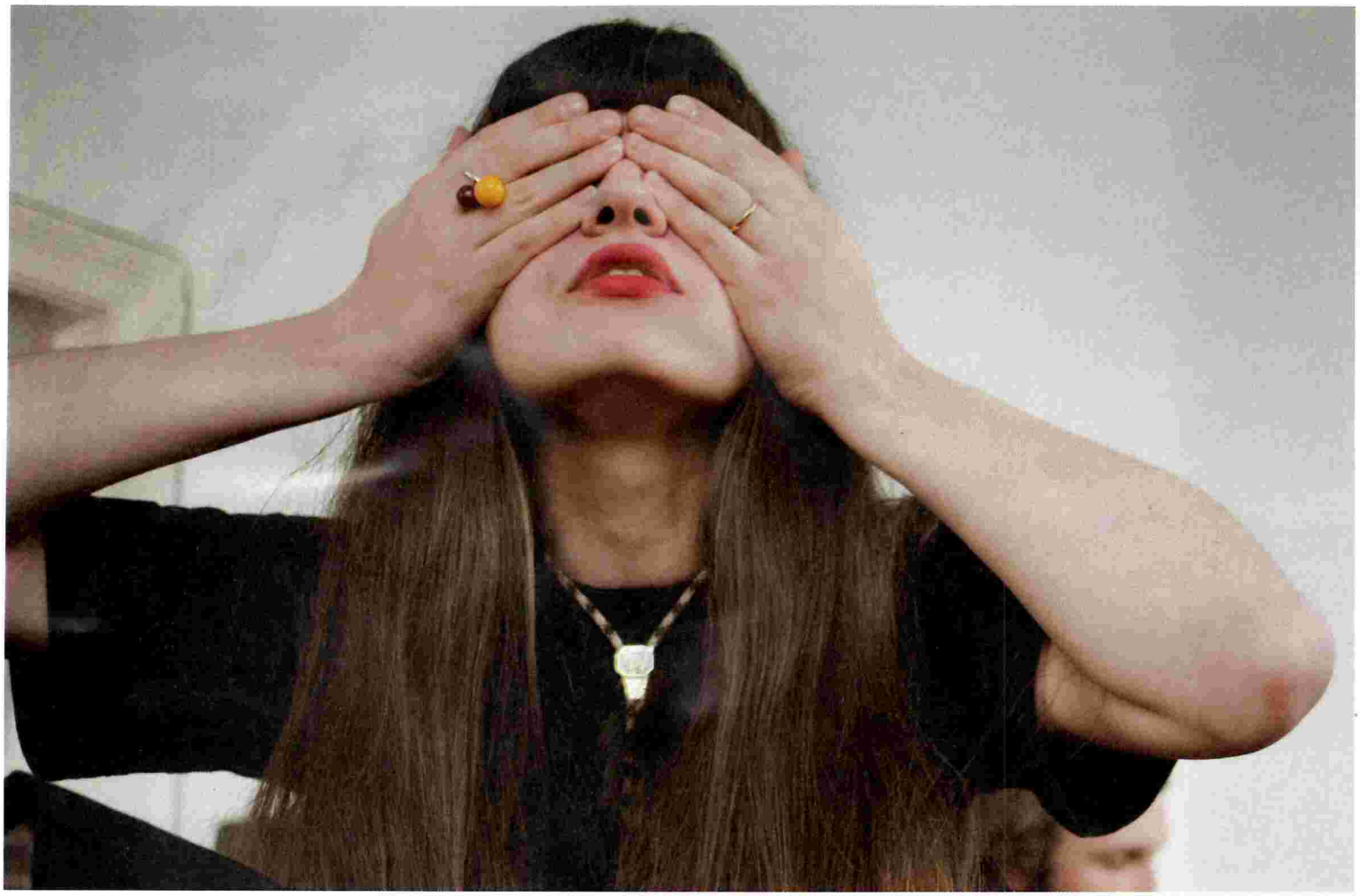
Text — Lutz Happel
Stills aus dem Video *Killing Time*

Kulturgeschichte tief verankerte Liebesbeziehung zwischen Mensch, Land und Auto. So wie einst die Drop-outs an die Westküste rollten, halluzinieren sich Moon Duo mit ihrem Minimal-Setup aus Gitarre, Keyboard und Drum Machine tief in die frühen Sechziger hinein und verbinden den Ethos des Wüstenrocks mit der Ästhetik repetitiver Noise-Experimente der frühen The Velvet Underground. Hier hört es mit der West-Coast-Bezüglichkeit dann allerdings auf. Denn Velvet Underground schraddelten natürlich drüben an der Ostküste, abgesehen davon leben Moon Duo inzwischen auch nicht mehr in San Francisco. Sie haben ein paar Wüsten in Richtung Osten durchquert und sich in einem Häuschen in den Bergen Arizonas niedergelassen. Das urbane Post-Beatnik-Leben war schlicht nicht mehr zu bezahlen. Haight-Ashbury ist heute dort, wo es sich hippe Gentrifizierungs-Flüchtlinge neu zusammenbauen.

*

Moon Duo
Mazes
Southern Transmissions / Rough Trade — 01.04.11





Keine Diskussionen: Wenn es eine würdige Nachfolgerin für Catherine Ringer gibt, dann ist es Polina Lapkovskaja. Was früher die Sängerin von Les Rita Mitsouko auf Französisch zu tun pflegte, hört man nun bei der anderen auf Englisch: unwiderstehliche Zickigkeit im Ton. Und auch musikalisch sind die Achtziger zwischen Glam-Pop und New Wave der Bezugspunkt von POLLYESTER. Lapkovskajas Augen leuchten, wenn sie sagt: »Les Rita Mitsouko sind mir eine absolute Herzensangelegenheit, wie die Sparks.« Standesgemäß geben zwei alte Synthies, genauer: ein Sequential Circuits und ein Roland, den musikalischen Kitt der zwölf Songs ihres neuen Albums *Earthly Powers* ab. Da knarzt, knödelt und leiert es von links nach rechts und von oben nach unten, bis es kaum mehr auszuhalten ist. Denn Pollyester balancieren auf einem schmalen Grat: Es heißt, dem Trash immer einen Schritt voraus zu sein. Dass dies gelingt, dafür sorgen nicht zuletzt die abgründigen Texte Lapkovskajas. Die Münchnerin aus Minsk besingt den *Concierge*

P O L L Y E S T E R

Links, rechts, oben, unten

Text — Elias Kreuzmair
Fotos — Jörg Koopmann

d'amour, einen *German Love Letter* oder das schöne Wort *Pikant*. Das Fundament der Synthie-Melodien bildet dabei eine perfekt eingespielte Groove-Maschine, die sich einem gewissen Eigensinn verdankt: Fast zwei Jahre verboten sich Pollyester, andere musikalische Mittel als Bass, Schlagzeug und Stimme einzusetzen. Das führte einerseits dazu, dass die Rhythmussektion jetzt so gut aufeinander eingespielt ist. Andererseits war es, wie Schlagzeuger Manuel da Coll sagt, »nur ein Skelett«. Es folgte die rettende Einsicht: »Wir brauchen doch die Synthies.« Die erlauben Pollyester nun auch fast psychedelische Ausflüge wie den Neunminüter *You Are Amen*, den sie auf Konzerten genüsslich inszenieren: Lapkovskaja tanzt, eilt von Instrument zu Instrument, drückt ein paar Keyboardtasten oder drischt auf das Schlagzeug ein. Auch die Pose, das haben Pollyester nicht nur bei Les Rita Mitsouko gelernt, muss sein.

*

Pollyester
Earthly Powers
Permanent Vacation / Groove Attack — 13.05.11

P L A N N I N G T O R O C K

Geheimnisse der Selbstbefruchtung

Text — Oskar Piegsa
Fotos — Martin Bilinovac

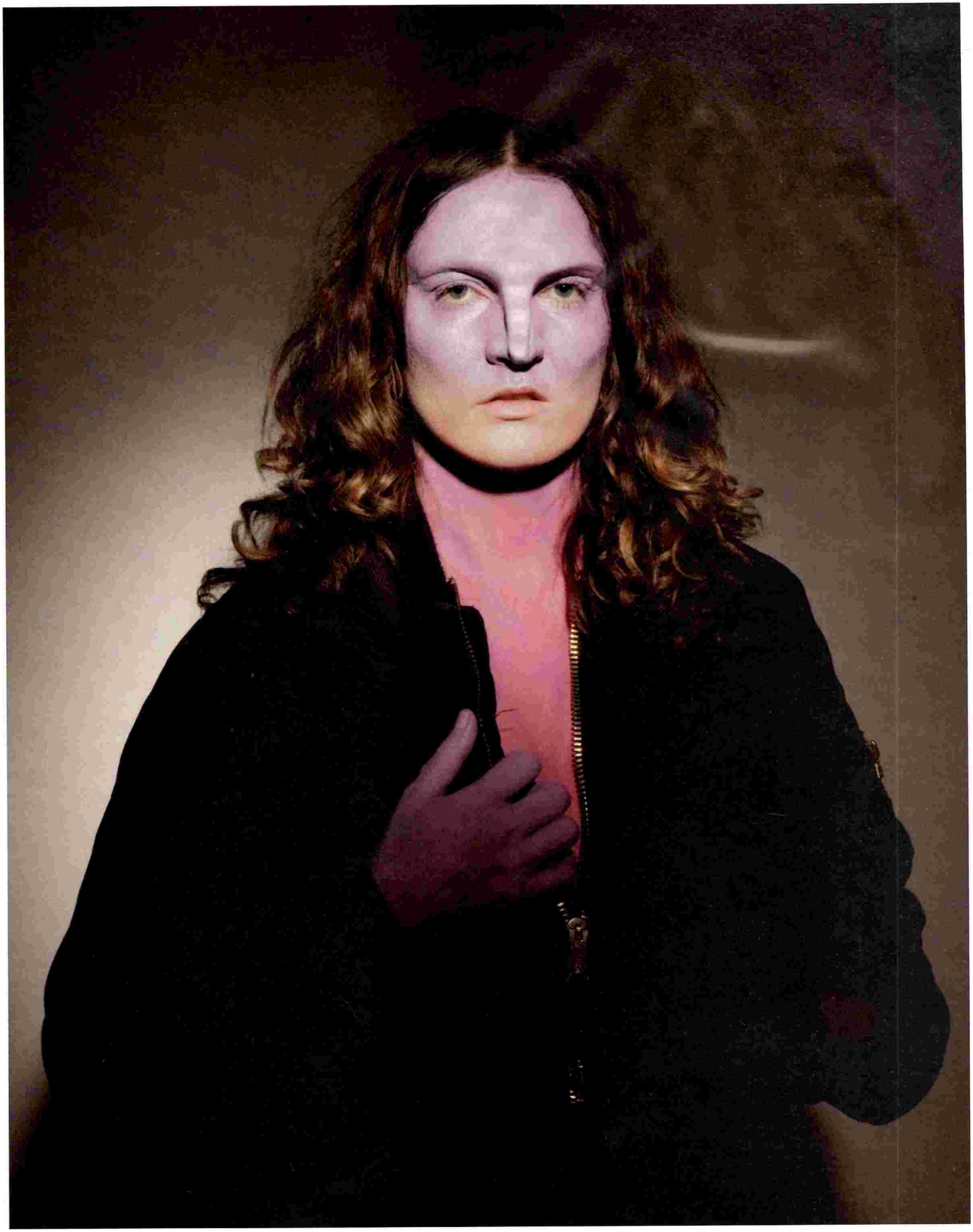
Als Janine Rostron alias PLANNINGTOROCK vor fünf Jahren auf Chicks On Speed Records ihr Debüt *Have It All* veröffentlichte und zur visuellen Präsentation neben selbst gebastelten Papphelmen auch explizite Rap-Gestik verwandte, war die Irritation so groß wie die Begeisterung. Jetzt lässt die in Berlin lebende Produzentin, Video- und Verwandlungskünstlerin, die zwischenzeitlich mit The Knife an einer Darwin-Oper kooperierte und zu DFA gewechselt ist, mit *W* ein kryptisch düsteres Pop-Album folgen.

»I—Know—My—Fee—lings«: Die Worte werden zerdehnt wie in Zeitlupe, die Tonhöhe der Stimme klingt seltsam abgesackt. Stumpf sägen dazu Streicher über einem monoton klopfenden Beat. Um welche Gefühle es geht und wer überhaupt das »Ich« ist, das hier spricht, ob Mann, Frau, ob überhaupt ein Mensch, das bleibt im Dunkeln. So beginnt *W*, das neue Album von PLANNINGTOROCK. Auch das Video zu *Doorway*, dem Eröffnungsstück, in dem dieser Satz gesungen wird, setzt die Inszenierung eines kryptischen Wesens fort. Doppelköpfig, mit ausdruckslosen Augen, einer nach vorn ausgebeulten Stirn und einer gigantischen gezackten Nase zeigt es sich in dunklem, flackerndem Nebel. Starr zwingt die Kamera den Blick auf die faszinierende Bizarrerie dieses Gesichts. Wie bei der künstlich verlangsamten Stimme ist die Maskerade offensichtlich. Doch von der Maske zu wissen, aber nicht hinter sie blicken zu können, verstärkt das Unbehangen genauso wie die Attraktion.

Das kleine Studiozimmer, in dem Janine Rostron alias Planningtorock *W* eingespielt hat, liegt versteckt im dritten Hinterhof eines alten Industriegebäudes am Kottbusser Tor in Berlin. Die Fenster im Keller sind mit Wellblech gegen Blicke und Einbrecher abgeschirmt, einige Stockwerke höher arbeitet Rostron. »Nachdem ich mein Debütalbum noch komplett zu Hause eingespielt habe, entdeckte ich das Gebäude hier vor vier Jahren«, erzählt sie. »Nach und nach zogen meine Freunde in die anderen Räume ein. Ganz oben arbeitet seit kurzem Peaches.« Rostron trägt einen langen schwarzen Wollmantel und ihr Jeanshemd bis oben zugeknöpft. Ihre Haare fallen offen über die Schultern. Man könnte sagen: Sie ist unmaskiert.

»Was oft missverstanden wird, ist, dass Maskerade nichts mit verstecken zu tun hat. Schließlich zieht man durch eine Maske erst alle Blicke auf sich. Man wird nicht unsichtbarer, im Gegenteil«, sagt Rostron. »Meine Absicht ist nicht, ein Alter Ego zu erschaffen, das es mir erlaubt, Dinge zu tun, die mir sonst fremd sind. Wenn ich mich maskiere, dann um etwas zu zeigen, was vorher schon da war, die Realität anzureichern, mich auszuweiten.« Für das Video zu *Doorway* griff Rostron, die sonst die künstlerische Arbeit in Einsamkeit und Abgeschiedenheit vorzieht, zum ersten Mal auf die Hilfe eines Maskenbildners zurück: Gerald Kidd. Weitere Kooperationen sind geplant. »Interessant ist, wie wenige Eingriffe ausreichen, um die eigene Identität komplett zu verunsichern«, sagt sie. »Man verändert die Augenbrauen und schon ist unklar, welchen Geschlechts oder was überhaupt man ist. Man wird zum Untier. Und zwar nicht nur für andere. Eine sehr interessante Erfahrung.«

Als sie zwischen 15 und 16 Jahre alt war, beschloss Janine Rostron, nicht wie vorgesehen an der Musikhochschule zu studieren. Bis dahin hatte sie, aufgewachsen



in einem Dorf nahe der nordenglischen Stadt Bolton, gewissenhaft das Geigenspiel geübt. Statt eigene Musik zu schreiben und Neues auszuprobieren, hatte sie sich auf den Wegen gehalten, die Unzählige vor ihr bereits beschritten hatten – bis es ihr vor dem streng konservativen Umfeld eines Konserva toriums zu grauen begann. Rostron sattelte um auf »unklassische« Musik, Keyboards und die Komposition eigener Stücke.
Ihre ältere Schwester versuchte sich zu dieser Zeit an Malerei und weckte Rostrons Interesse an visueller Gestaltung. Sie schrieb sich an einer Hochschule in Sheffield für Bildende Kunst ein, wanderte durch die Disziplinen und schloss mit einem Diplom in Video Art ab. »Experimentelle Filme wie Derek Jarmans *Jubilee* haben mir gezeigt, wie man Bilder mit Musik verbinden kann«, sagt sie heute. »Es gibt nichts Mächtigeres als das Zusammentreffen von Film und Musik.«

Visuelle Arbeiten haben seitdem ihre Musik begleitet: Für die Hälfte der Songs ihres Debütalbums kreierte sie Musikvideos. Schon in den Clips zu *Changes*, *Bolton Wanderer* und *Have It All* waren verzerrte Spiegelungen oder kaleidoskopartige Vervielfältigungen ihrer selbst zu sehen, immer wieder auch seltsame Helme, Schminke und Kostüme. »Das Schwierigste an der künstlerischen Arbeit ist, aus den eigenen Routinen auszubrechen. Es geht schon damit los, dass man sich immer zu denselben Akkordfolgen hingezogen fühlt. Man muss sich immer neu in Frage stellen und den Intellekt abstellen«, sagt Rostron.

Die Suche nach unbekanntem Terrain führte sie im Anschluss an ihr Studium nach Kreuzberg. Der Weg über den Kanal

ließ sich auf dem 2006 erschienenen Album *Have It All* nachhören. Der Song *Bolton Wanderer* erzählt vom Aufbruch aus dem nordenglischen Heidemoor, *Local Foreigner* vom Hochgefühl der unverbindlichen Ankunft in einer neuen Stadt, *Changes* von ihrem Leitmotiv: dem Lockruf der Ungewissheit. Auf dem Album zog Janine Rostron stimmlich bereits alle dramatischen Register, sie hauchte, zischte, kreischte, dozierte und verfiel immer wieder in Lautmalerei. Sie war ihr eigener Chor, sang umschwärmt von einem Wirbel ihrer Stimmen, die sie in den schizophrenen Höhepunkten direkt anredeten. Auf der anschließenden Tour experimentierte sie mit Helium und begann, kaum dass sie ihr Studio bezogen hatte, ihren Gesang zu verlangsamen und zu verzerren. Während *Have It All* ein launisches und wankelmütiges Album war, klingt *W* (auch lesbar als *Double You*) insgesamt düsterer und kohärenter. Prägnant im Zentrum steht dabei stets Rostrons Stimme – oder eben: ihre vielen, sich von Song zu Song unterscheidenden Stimmen.

Das Streben nach klanglicher und visueller Androgynität gelingt, Rostron wächst als Planningtorock über sich hinaus.

Die intime, dabei aber seltsam uneindeutige Stimmung ihrer Lieder erinnert an James Blake, der ebenfalls sein Bild verschleiert und seinen Gesang verzerrt, in der Unschärfe aber eine Tiefe erahnbar macht, die der konkreten Selbstauslieferung zweitklassiger Songwriter abgeht. Und auch Karin Dreijer Andersson kommt in den Sinn, die als Fever Ray zuletzt in der Öffentlichkeit nur noch maskiert erschien. Naheliegend, dass Planningtorock zusammen mit Mt. Sims und Anderssons Duo The Knife im vergangenen Jahr *Tomorrow, in a Year* veröffentlichte – den Soundtrack zu einer Oper, in der es um Charles Darwins Evolutionstheorie geht.

Was die Texte betrifft, fehlen auf *W* diesmal – im Gegensatz zu *Have It All* – alle räumlichen und zeitlichen Marker. Hinweise auf Bolton, England, Berlin oder auf andere autobiografische Erlebnisse sucht man vergeblich. Noch immer sucht und tastet Rostron, aber diesmal in eine andere Richtung: Noch unvertrauter und abenteuerlicher als die Reise ins Ausland ist nur der Weg in die eigene Innenwelt. Immer wieder scheint es um Liebe, Beziehungen und deren Flüchtigkeit zu gehen. Normalerweise sind solche Ausflüge der sicherste Weg in die Peinlichkeit. Diese Gefahr besteht erst recht, wenn dazu ausgerechnet Geige und Saxofon als die beiden prägnantesten Instrumente kommen. Doch auf *W* klingen sie nur selten klischiert. Auch die Texte verzichten auf die Eindeutigkeiten schlechter Liebeslyrik und bleiben stattdessen geheimnisvoll.

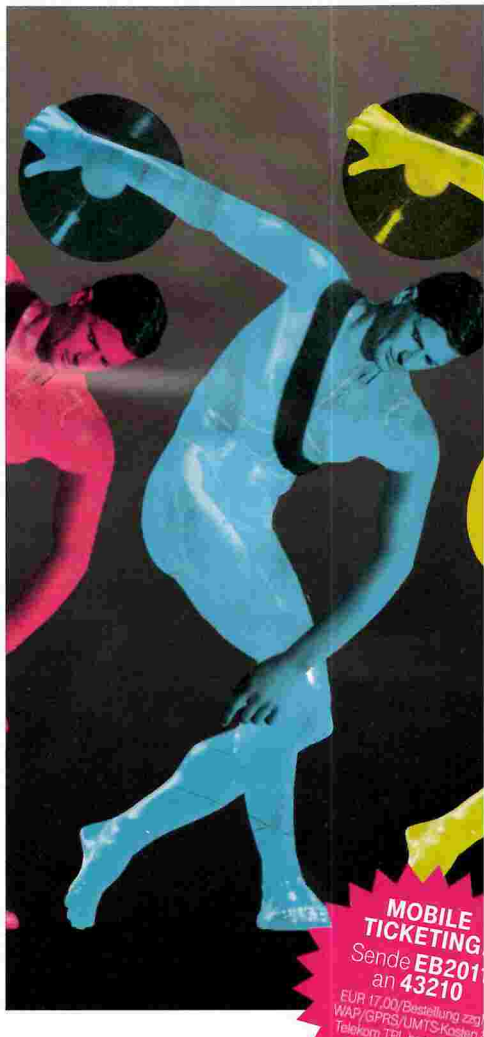
»Lyrics zu schreiben fällt mir ausgesprochen schwer, weil ich mich schnell in ihnen eingeschlossen und beengt fühle«, sagt Rostron. »Aufschreiben funktioniert nicht, die Worte müssen intuitiv kommen.« »I'm a believer of secular love«, singt sie so etwa in *Manifesto of Uncertainties*. Man kann das wörtlich nehmen, als Bekenntnis zu einer »weltlichen« Liebe, die, anders als es die göttliche verspricht, ohne Ewigkeitsgarantie auskommt und selten bedingungslos bleibt – als Inbegriff von »uncertainty« eben. »Das Wort fiel völlig unbedacht in einer meiner Jam-Sessions«, sagt Rostron dagegen: »Ich mag es, weil es nach *suckular*, aber auch nach *circular* klingt, also zugleich vulgär und philosophisch.« Ähnlich assoziativ – und ebenso vulgär und philosophisch zugleich – lässt sich auch *I know my feelings* deuten, der erste Satz auf *W*. »To know« steht schließlich nicht nur dafür, etwas zu »wissen«, also für einen intellektuellen Zugriff, von dem sich Janine Rostron in ihrer Arbeit zu lösen versucht. Es bedeutet als »to know someone« auch, mit jemandem zu schlafen. Und darum geht es bei Planningtorock: um fortwährende Selbstbefruchtung und Metamorphose.

*

Planningtorock
W
DFA / Cooperative / Universal — 20.05.11

ELECTRONIC BEATS FESTIVAL

PRINZ spex intr



ANIMAL COLLECTIVE
NOUVELLE VAGUE
PLANNINGTOROCK
HOLY GHOST! + SPECIAL GUES

19.05.2011
KÖLN/E-WERK
SCHANZENSTRASSE 37, 51063 KÖLN

VVK: 17 € / AK: 21 € / DOORS OPEN: 19:30
TICKET HOTLINE: 0221-2801 KölnTicket 0221-2801
TICKET URL: WWW.KOELNTICKET.DE

MORE INFORMATION:
WWW.ELECTRONICBEATS.NET

electroni beats

T Y L E R , T H E C R E A T O R

Es sind die kleinen Dinge im Leben

Text — Stephan Szillus
Foto und Interview — Jorge Peniche

Die Welt steht Kopf. Kanye West, Flying Lotus, Pharrell Williams, Mos Def und fast die komplette Blogosphäre sind sich erstaunlich einig in ihrem Urteil über einen kaum 20-jährigen Rapper und Produzenten aus dem ärmlichen Osten von Los Angeles: TYLER, THE CREATOR (das Deppenkomma ist beabsichtigt) ist nicht nur die jüngste Hoffnung auf die Rettung von Hiphop, sondern auch das spannendste subkulturelle Mosaik der Jetztzeit. Er ist der Anführer einer rund zehnköpfigen Clique aus Musikern, DJs, Skateboardern, Videoregisseuren und Vollzeit-Slackern, die sich Odd Future nennt.

Erste Profiteure der Aufregung um Tyler, The Creator könnten die bislang fast immer treffsicheren Briten von XL Recordings sein, die im April sein kommerzielles Albumdebüt namens *Goblin* veröffentlichen. Die erste Video-Auskopplung, das unglaubliche *Yonkers*, ist wesentlich für das Bohei um Tyler und seine Gang verantwortlich. Der Song ist alles, was der Mainstream-Hiphop der letzten Jahre nicht war: mutig, unangepasst, rebellisch, brachial und bösartig. Eine donnernde Grime-Bassline trägt den hypnotischen Beat, während Tyler im Psychopathen-Tonfall von Mordfantasien über Hipster-Rapper B.o.B. oder Schmusesänger Bruno Mars berichtet. Einen Refrain gibt es nicht. Im Video spielt Tyler mit einer riesigen Kakerlake, bevor er sie verschluckt, um sich daraufhin zu übergeben und am Ende den Strick zu nehmen. Wortwörtlich.

Sein Debütalbum *Bastard* hat Tyler, The Creator im letzten Jahr kostenlos über den Blog der Odd-Future-Gang veröffentlicht. »Viele Texte habe ich geschrieben, während ich im Schulunterricht saß. Andere Tracks sind entstanden, als ich bei Starbucks gearbeitet habe, während ich Skateboard fahren war oder an der verdammten Bushaltestelle gewartet habe. Manche Beats habe ich in fünf Minuten gebaut, auf vielen Songs rappe ich einfach nur verrückte, dumme Scheiße. Ich war verdammt wütend und suchte ein Ventil.« Dabei produziert und rappt Tyler nicht nur, sondern entwirft auch gleich noch schaurig-trashige Albumcover und dreht die Low-Budget-Videos der Gang, in denen sich selbstzerstörerischer Teenager-Humor à la *Jackass* mit B-Movie- und Skateboarding-Ästhetik mischt.

Neben Songs über »AssMilk«, Vergewaltigungen und Serienmörder findet man auf *Bastard* auch das abschließende *Inglorious*, einen Track, in dem Tyler den Umstand der Abwesenheit einer Vaterfigur in seiner Kindheit und die daraus entstehende emotionale Verwirrung verarbeitet. »Ich rede nicht gern darüber«, wehrt er ab. »Ich werde den Song auch nie live spielen. Ich bin da losgeworden, was ich niemandem je erzählt habe: Ich hatte nie einen Vater.« Dieser biografische Bruch sowie der musikalische Umgang mit ihm, sind gerade das Interessante an Odd Future: Mit ihrer Musik erzeugen Tyler, aber auch seine Kumpanen MellowHype, Earl Sweatshirt oder Domo Genesis plastische Bilderwelten, in denen die Alltagsprobleme einer vaterlosen Generation von Inner-City-Kindern auf gänzlich unpeinliche, unpathetische Weise zum Vorschein kommen, weil sie in ein intelligentes, weitsichtiges Referenzgerüst eingebettet werden. Im Gespräch erzählt Tyler beiläufig, dass sein Lieblingsmaler Mark Ryden sei, zudem liebe er die Musik von Erykah Badu und Lykke Li, Stereolab und Roy Ayers.

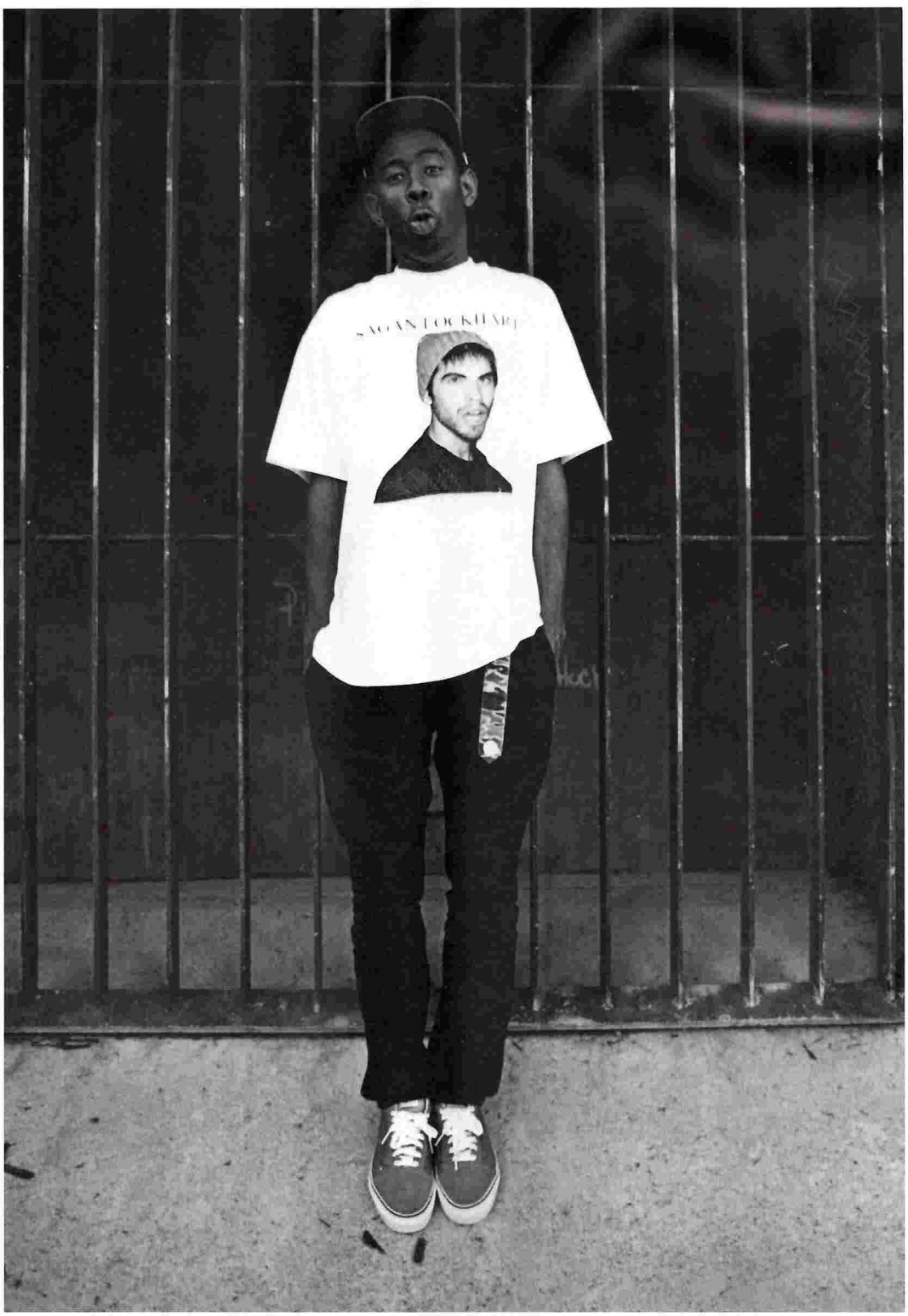
Wenn nicht etwas gewaltig schiefläuft, dann sind die Jungs von Odd Future tatsächlich das nächste große Ding, und zwar nicht nur für die Hiphop-Szene. Das *Yonkers*-Video hat bereits knapp vier Millionen YouTube-Hits. Odd-Future-Mitglied Frank Ocean produziert neuerdings für die Schönste im Pop, Beyoncé Knowles, nachdem sein Umsonst-Mixtape *Nostalgia, Ultra* von Hiphop-Größen wie Drake und DJ Drama gefeiert wurde. Odd Future fielen mit ihren punkigen Auftritten in der Late Night Show von Jimmy Fallon im Februar und einen Monat später beim SXSW-Festival in Austin auf, das Billboard-Magazin druckte eine Coverstory über sie. Es scheint, als entfalte ihr Kosmos aus postpubertärer Anti-alles-Attitüde, cooler Skater-Ästhetik und musikalischen Indie-Anleihen eine ähnlich integrative, über Subkulturgrenzen hinweggehende Kraft, wie man sie vor 15 Jahren etwa dem Wu-Tang Clan zusprach. Tatsächlich ließ sich Steve Rifkind, der ehemalige Geschäftsführer des legendären Hiphop-Labels Loud Records, zu der Aussage hinreißen, er sei seit seiner Entdeckung des Wu-Tang Clans im Jahr 1993 nicht mehr so begeistert von einer Rap-Crew gewesen.

Dies alles wohlgemerkt, obwohl Tyler, The Creator bislang mit Ausnahme seiner digitalen *Yonkers*-Single keine Veröffentlichung auf dem regulären Markt hat. »Ich fühle keinen Druck, weil ich mich zu nichts zwingen lasse«, sagt er. »Meine echten Fans werden das zu schätzen wissen.« Er fände es zwar gut zu wissen, dass er in der Zukunft »richtig eklig reich« sein und »irgendwelche absurden Autos fahren« werde, doch für ihn zählen die kleinen Dinge im Leben: Trampolin, Zimtstangen, Eistee. Und Ruhm natürlich. »Ich will MTV-Awards und Grammys. Ich will, dass Menschen heulen, wenn ich sterbe. Verdammt, das klingt jetzt peinlich, aber ich will mit 24 eine Legende sein.«

*

Tyler, The Creator
Goblin
XL Recordings / Beggars / Indigo — 10.05.11

Sie stammen aus Los Angeles und treten an mit der Absicht, Hiphop gründlich aufzumischen: Odd Future, ein Kollektiv kreativer Skater, Rapper und Produzenten, gelten als das größte Ding seit dem Wu-Tang Clan. Ihr Kopf, der 19-jährige TYLER, THE CREATOR, schafft es mit bislang einer einzigen käuflichen Single, dem Genre eine gehörige Portion Drastik, Bösartigkeit und Intelligenz einzuimpfen.



Vorspiel für

T O B I A S L E V I N

»... und wir können davon ausgehen, dass Dylan das völlig egal war.«

Interview und Musikauswahl — Lutz Happel und Ralf Krämer
Fotos — Timothy Barnes

TOBIAS LEVIN ist der Mann hinter etlichen Alben, die in den letzten fünfzehn Jahren ihren Platz im deutschen Platten-Pantheon gefunden haben. Ob Tocotronics *Tocotronic*, *Zweilicht* von Kante oder Kreidlers *Tank* – seine Meriten als ebenso geschätzter wie vielbeschäftigter Produzent lassen fast vergessen, dass es für Levin auch ein Leben *vor* dem Mischpult gab. Vor genau 25 Jahren veröffentlichte er mit seiner Band Cpt. Kirk &. auch *stand rotes Madrid*, eines der wichtigsten Debüts der Achtziger. 1992 bildete ihr zweites Album *Reformhölle* die Speerspitze des Diskurspop – gemeinsam mit *Ich-Maschine* von Blumfeld. Doch verschwanden Cpt. Kirk &. von der Bildfläche, die Alben sind mittlerweile vergriffen. TOBIAS LEVIN, ihr Sänger und Gitarrist, empfing uns zum Vorspiel in seinem Hamburger Electric Avenue Studio.

Cpt. Kirk &.
Letztes Biest (am Himmel)
aus dem Album *stand rotes Madrid*
What's So Funny About — 1986

Die erste Platte von Cpt. Kirk &. haben wir in dem Jahr aufgenommen, in dem ich Abitur gemacht habe. 1986 war ich 20 und wohnte in einem Dorf bei Pinneberg.

Der Titel *stand rotes Madrid* lehnt sich an ein altes Kampflied von Ernst Busch an. Was war der Impuls für dieses ungeheuer links auftretende Debüt? Ein spezielles Ereignis oder eher die Erkenntnis: Die Lieder der Friedensbewegung funktionieren nicht, wir brauchen etwas Stärkeres?

Wir wollten da nichts befrieden. Der Titel bezieht sich auf den Widerstand gegen Franco 1936. Die Bettdecken auf dem Cover deuten dezent an, dass sich in den fünfzig Jahren seither ein bisschen was verändert hatte. Aber Kritik an der Welt ist ja nichts unglaublich Wildes, die übt jedes Kind. Außerdem halte ich es für unwahrscheinlich, dass eine Gruppe aus Musikern im Alter um die 20 etwas anderes sein kann als eine linke Band – es sei denn, sie wollen unbedingt über Kriegsmaschinen oder hängende Schultern singen.

Mit welcher Haltung seid ihr damals angetreten?

Wir haben wohl versucht, die Berührung von Rock'n'Roll, Politik und Kunst nachzuvollziehen. Neugierig, suchend und – wo wir konnten – besitzergreifend: 1985 traten wir als Support für die damals etwas skandalösen The Jesus and Mary Chain auf. Vor dem ersten Song zerhauten wir erst mal vier durchnummerierte Wandergitarren. Ein Spiel mit den unmusikalischen Zeichen der Musik.

Du warst bei Cpt. Kirk &. Sänger und Gitarrist. Im Stadtmagazin Szene Hamburg schrieb der Journalist Michael Ruff, du wärst ein »möglicher weißer Jimi Hendrix«. In diesem Song, dem Einstürzende-Neubauten-Cover *Letztes Biest (am Himmel)*, klingt deine Gitarre eher roh und unkontrolliert. Was war da los?

Das ist unsere damalige Keyboarderin Wiebke Linneweber. Wir hatten alle Instrumente getauscht und ich spiele hier Orgel. Wiebke konnte nicht wirklich Gitarre spielen. Oder eben doch: Mit diesem Kunstgriff wollten wir den Gitarrenstil von Blixa Bargeld imitieren, der uns – neben anderen – sehr gefiel. Etwa zu der Zeit ist mir aber auch meine linke Hand ernsthaft kaputtgegangen, und ich kann seither weder Boogie Woogie auf dem Klavier noch Status Quo auf der Gitarre spielen – die Hausmusik meiner Kindheit. Genau genommen begann damals mein etwas schmerzhafter Abschied von der Gitarre.

Wann entsteht eine eigene Musiksprache?

Ich würde sagen, dass jeder Mensch in seiner Sprache – sei sie künstlerisch oder alltäglich – Spuren hinterlässt. Wenn also zum Beispiel

ein weiser Jimmy Page erklärt, er habe einen »Künstlerfunken« in sich, darf man schon mal mit dem Kopf schütteln. Weil alle den Funken haben. Es kommt darauf an, etwas daraus zu machen. Wenn etwa ein Autor oder eine Autorin sich an einem Diedrich-Diederichsen- oder einem Clara-Drechsler-Tonfall orientiert, kann das bewundernswert sein. Oder pfiffig. Oder piefig. Nimmt man sich die Nachahmung als dauerndes Ziel, entsteht eben auch Provinz. Siehe zu Guttenberg. Das ist der Nachteil der Elster.

Die Alben von Cpt. Kirk &. gelten als vergriffen. Warum werden sie nicht wieder aufgelegt?

Ich weiß es nicht. Wenn ich das Wort Wiederveröffentlichung höre, sehe ich vor meinem inneren Auge einen schweren Pappkarton mit unverkauften Platten im Wohnzimmer stehen – kein schöner Gedanke. Ein Fan unseres damaligen Produzenten Nainz Watts hat *stand rotes Madrid* komplett auf YouTube hochgeladen. Das gefällt mir, auch bei zwanzig Klicks pro Stück und lächerlichem Klang.

Die Bienenjäger
Große Städte, flaches Land
von der Compilation
Der rote Cassetten-Sampler
Fast Weltweit — 1987

Wir hören die Bienenjäger, eine von Jochen Distelmeyers Bands vor Blumfeld.

Musikalische Randgruppe auf dem Weg in die Stadt: Das Transportmittel ist auf jeden Fall die Musik selbst. Das Ding fliegt, die gesamte Besatzung ist affirmativ an Bord, alle sind voller Hoffnung. Man möchte die Daumen drücken, dass ihr Ziel die ganzen Erwartungen überhaupt erfüllen kann. An diesem Ort wollen dann alle leben.

Er singt: »Darum denke ich oft an die großen Städte dieser Welt / Weil ich glaube, dass es mir dort besser gefällt.«

Jochen sagt in aller Deutlichkeit, dass ihm große Städte besser gefallen als das Land. Man kann spüren, dass hier die ersten Bedingungen an die Welt, die Menschen und auch an die Musik als Vermittlerin geknüpft werden, die er später expliziter, persönlicher, vor allem: genauer formuliert hat. Wahre Naivität schert sich nicht um große Teile der Wirklichkeit und ist so wiederum in der Lage, sehr anrührend zu sein. Ich denke da an Paddy McAloon von Prefab Sprout, wenn er singt: »They will ride / Home to Jesus / Head held high«. Oder auch an MGMT mit ihrem Reisevorschlag: »Let's go to Paris, shoot some heroin and fuck with the stars.«

Special AKA
Racist Friend aus dem Album *In the Studio*
Capitol — 1984

Du hast 1994 mit Cpt. Kirk &. diese Anti-Rassismus-Hymne der Ska-Band Special AKA gecovert und sie mit Jazz-Verweisen angereichert. Wie kam es dazu?

Wir haben *Racist Friend* in Österreich für das Split-Album *Round About Wyatt* mit den tollen The More Extended Versions aufgenommen. Ich hörte den Roughmix auf einer gebrauchten Kassette. Darauf waren vorher Duke-Ellington-Stücke aus dem Film *Anatomy of a Murder* des österreich-ungarischen Hollywood-Regisseurs Otto Preminger gewesen. Nun schimmerten die Ellington-Bläser an rhythmisch und harmonisch guten Stellen durch unsere Aufnahme durch. Aber es passte auch inhaltlich. Die Anatomie eines Mordes: Rassismus ist eine riesige und fürchterliche Gemeinschaftsarbeit, die sich zum Beispiel im Sprachgebrauch zeigt. Für ermordete Opfer macht die Gesellschaft dann Einzelne verantwortlich. Wenigstens will es das Gesetz noch so. Wir ließen mit dem Cover verschiedene Quellen nebeneinander wirken.

Ihr hattet dieses erweiterte Cover-Konzept von Robert Wyatt? Die Botschaft eines Songs wird weitergedacht?

Ja. Durch Samples befand sich seit Ende der Achtziger in der Musik ganz offensichtlich weitere Musik. Platten in Platten. Die Vorbilder lagen deutlich und offen zutage, das war toll und auch irritierend. Soll man jetzt direkt nachspielen? Bin ich selbst noch gut? Aber es war nur eine Vorstufe zu der jetzigen Musik-Unendlichkeit im Netz, die ein ganz anderes und neues Selbstbewusstsein fordert. Dagegen hatte sich Wyatt bei seinen Versionen auf ein konkretes inhaltliches Ziel beschränkt: Er nahm etwa ein sehr persönliches Lied – *At Last I Am Free* von Chic – und übersetzte es in eine privat-kommunistische Hymne. Wyatts umwerfende Gabe, softe Texte zu radikalisieren und so radikalisierten Geist mit ruhiger Musik zusammenzubringen, hat in den Neunzigern viele Musiker beeinflusst: auch Kante, Barbara Morgenstern, Masha Qrella und Brüllen.

Public Enemy
Meet the G That Killed Me
aus dem Album
Fear of a Black Planet
Def Jam / Columbia — 1990

Public Enemy haben lange Zeit Bands auf der ganzen Welt in eine genüssliche Schockstarre versetzt. Und erst im Nachhinein kann man hören, dass auf diesem dritten Album ein Zenit erreicht war, die wundervolle Phase der Überreife. Die Power des Anfangs von Public Enemy ist auf diesem dritten Album nur noch ein Element unter vielen. Stattdessen überall feingliedrige Verwobenheit, edle Soundteppiche, ausgecheckte Dramaturgien. Die harte Faust entspannt sich und öffnet sich unentdeckter Musik. Diese Band erteilte letztlich nicht nur politische Lektionen, sondern eben auch musische. Und ich mag es, darin ein eigentliches Ziel von Public Enemy zu sehen. Wir hörten das damals zum Beispiel gleichzeitig mit Talk Talk. Sie hätten mit Mark Hollis arbeiten sollen und nicht mit Anthrax.

Waren Public Enemy nach *Fear of a Black Planet* für dich komplett erledigt?

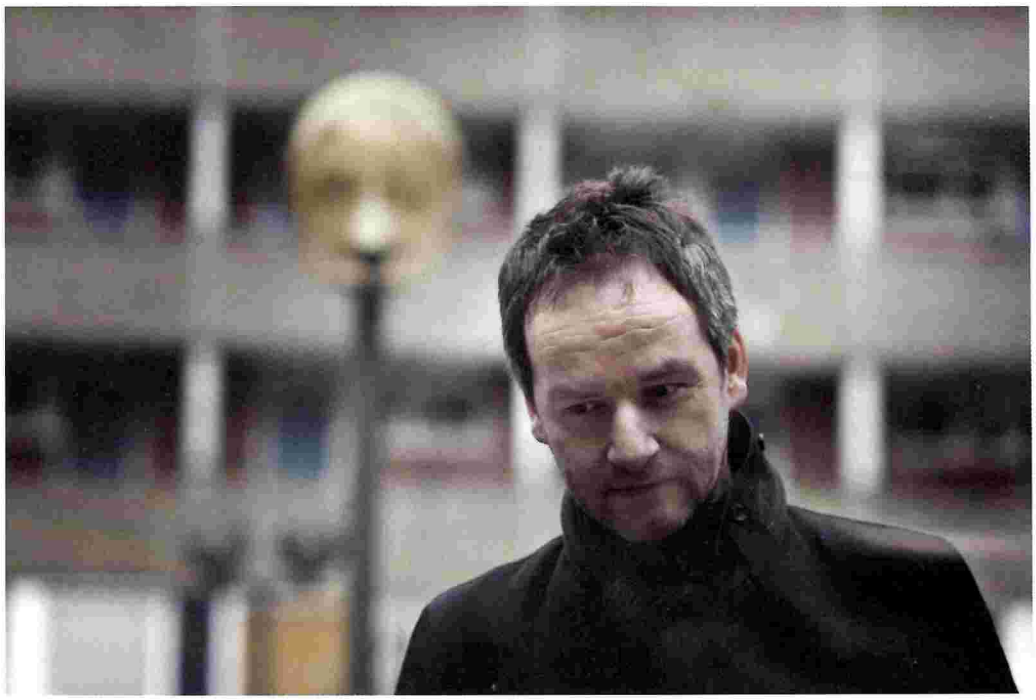
Nein, aber viele wichtige Nachrichten waren gesendet, und sie versuchten, alte Stärke zu beweisen. Das heißt aber nicht, dass sich ihr Anliegen für irgendwen erledigt hätte. Andererseits wurde hier auch mal kurz gesagt: »Man to man / I don't know if they can / From what I know / The parts don't fit«, und dann im Hintergrund Flavor Flav: »Aaah shit«.

Diese Zeilen gelten als einziger homophober *Ausrutscher* von Public Enemy.

Es ist auch in einem Folksong furchtbar, wenn der Sänger sich plötzlich darauf freut, dass die Freundin zu Hause schon den Kaffee auf dem Tisch stehen hat. Man hört gute Musik, man nickt zustimmend mit dem Kopf – aber dann kommt der Text und man denkt: Fürchterlich. Schade um die Musik.

Joni Mitchell
Don't Interrupt the Sorrow
aus dem Album
The Hissing of Summer Lawns
Asylum — 1975

Die Art, wie Joni Mitchell textet, ist ein schwerer Fall von Weltkulturerbe, da kommt kaum jemand mit – Public Enemy nicht, oder auch die großen Gang Starr und Missy Elliott und Digable Planets nicht. Ich sage



das auch wegen des Flows. Mitchell hat andere Themen, aber sie wuppt noch mehr Sprache und noch mehr Bilder: »Don't interrupt the sorrow / Darn right / He says: We walked on the moon / You be polite«. Es geht hier um Feminismus, und ähnlich wie Public Enemy oder auch die Goldenen Zitronen spricht Mitchell alle Rollen selbst: »Bring that bottle kindly / And I'll pad your purse / I've got a head full of quandary / And a mighty, mighty, thirst«.

***The Hissing of Summer Lawns* galt bei ihrem Erscheinen als Joni-Mitchell-Platte für Leute, die Joni Mitchell eigentlich gar nicht mögen.**

Ich bin auch nicht selbst drauf gekommen: Der Sänger Tobias Gruben hat mich auf diese Platte gestoßen. Tobias war neben Jochen Distelmeyer der vielleicht beste Rocksänger, der in den Neunzigern in Hamburg lebte. Aber er ist 1996 viel zu früh verstorben. 1988 hatte ich noch bei seiner Band Die Erde Gitarre gespielt, wir nahmen das tolle Album *Kch Kch Kch* mit FM Einheit auf, gingen mit den Einstürzenden Neubauten auf Tour. Das war toll, aber haften bleiben solche Erlebnisse: Die Erde war von Swans und Public Enemy beeinflusst, und Gruben liebte auch Joni Mitchell. Er coverte genüsslich Stücke wie *Woodstock* zum schweren Industrial-Sound. Die Musik von Joni Mitchell ist viel radikaler als man denkt, wenn auch anstrengend: Die Worte sind genau, die Musik ist noch genauer. Sie durchwandert alle Harmonien und alle Texte wie mit einer Klinge.

Das harmonische Spektrum auf *Reformhölle*, dem zweiten Album von Cpt. Kirk &., ist gegenüber dem Debüt deutlich erweitert. Lag das auch an dem Einfluss von Mitchell?

Die Harmonien auf *Reformhölle* kommen vor allem von meinem leicht gehandicapten Gitarrenspiel. Ich spiele viele offene Gitarrenfiguren, um keine kraftaufwendigen Barree-Akkorde greifen zu müssen. Das erinnert vielleicht an die offenen Stimmungen von Joni Mitchell oder an Tom Verlaine. Oder an Postrock, den es 1992 ja noch nicht gab.

Bob Dylan
Highlands
aus dem Album *Time Out of Mind*
Columbia — 1997

Im Gegensatz zu Joni Mitchell wählt Bob Dylan viel einfachere Formen, er arbeitet leichter und geht oft gleichgültiger mit seiner Sprache als Wahrheitstransportmittel um. Mitchell scheint wirklich jedes Wort dreimal umzudrehen und mit ihrem Anliegen abgeglichen zu haben. Da können wir bei Dylan gelinde gesagt davon ausgehen, dass ihm das manchmal völlig egal war.

Wir nähern uns dem Thema *Produzent*. Bob Dylan wurde wieder auf breiter Ebene gefeiert, als er *Oh Mercy* und *Time Out of Mind* von Daniel Lanois produzieren ließ.

Mit den beiden Alben hatte Lanois Ende der Neunziger das bislang größte Dylan-Kino veranstaltet und danach noch Grammys dafür bekommen. Das war etwas zu viel Triumph für den Sideman, und Dylan arbeitete fortan unter asketischen Vorzeichen allein weiter. Nur Gitarre, Bass, Schlagzeug. Weniger U2-Pomp, mehr Dylan-Diät. Lanois muss Dylan aber auch das kränkende Gefühl des Ungenügenden gegeben haben, als er sagte. »Hey Bob, wir müssen das Ganze more sexy machen.« Und Dylan leicht säuerlich: »Was meinst du mit ›more sexy‹?«

In *Highlands* singt Dylan fast selbstironisch von einem misslungenen Flirt mit einer Kellnerin.

Er distanziert sich, macht einen Witz. Das tut der Ehre Dylans keinen Abbruch – er bleibt natürlich großartig. Aber ich finde, man kann hierzu – mit Kristof Schreufs Worten – sagen: Okay, mach du mal weiter mit deinen Masken und lass die richtige Arbeit von anderen Leuten machen. Dann bist du eben ein Popmusiker, ist doch total in Ordnung.

Ornament & Verbrechen
When I am I am not
von 1988, erschienen auf dem Sampler
Magnetbanduntergrund DDR 1979-1990
Zick Zack — 2006

Wir hören hier eine frühe Band der Brüder Ronald und Robert Lippok. Aus ihnen wurde später To Rococo Rot, deren

Album *Amateur View* du produziert hast.

Hier klingen sie noch deutlich schwerer. Vor allem die tiefe Stimme von Roland lässt mich eher an sein Duo Tarwater denken.

Alfred Hilsberg hat Anfang der Neunziger eine Maxi von Ornament & Verbrechen herausgebracht, die keiner hören wollte. Im Interview zu diesem Sampler äußerte er die Vermutung, diese Musik sei zu DDR-spezifisch für den Markt im wiedervereinten Deutschland gewesen.

Nun gälte es zu klären, was »DDR-spezifisch« ist. In diesem Hinweis auf Unkommerzialität findet sich ja auch ein Verkaufsargument. Wenn ich aber nur auf die Musik höre, ziehen da für mein Empfinden zwei Kräfte an diesem Stück. Zum einen ist da ein ruhiger Teil, die Stimme, zum anderen wird atmosphärische Unruhe produziert; das Ergebnis ist dark und wavig. Dieses Unruhige, insektenhaft Bewegte konnten die Lippoks später wunderbar einfangen und domestizieren. Bis hin zu einer Form, die auch dem Bereich weitaus strengerer elektronischer Musik bis heute Hinweise gibt. To Rococo Rot: Was für eine Leichtigkeit, was für eine Ruhe, was für eine Beschwingtheit. Das hier ist noch nah an einer Rockband, da gibt im Hintergrund noch ein Wikinger den Takt.

206
Goldjunge aus dem Album
Republik der Heiserkeit
Zick Zack / Indigo — 2011

»Was bleibt mir anderes übrig / Als mit meiner Armut anzugeben?«, fragt Timm Völker auf dem Debüt seiner aus Halle stammenden Postpunk-Band 206. Welche Gründe gab es für dich, sie zu produzieren?

Zum Beispiel solche Texte. Unsere Alltagskultur und auch das Auffälligste der Kunst besteht darin, dass mit Reichtum angegeben wird. Mit Armut anzugeben, ist sicher auch nicht neu. Aber ich mag die Idee, sie aggressiv aufzuwerten. »I found my thrill / On poverty hill«. Und als ich 206 das erste Mal live sah, waren sie toll. Weniger rockig als drahtig, sehr beweglich und aggressiv. Ich dachte: Die Sprache kenne ich, ich hab sie selbst mal gesprochen vor vielen Jahren. Dann irgendwo die Zeilen: »Auf den Schultern / Ne Kiepe Kohle / So schwarz wie Erfolg«. Ich dachte, hier baut einer mit eigenen Worten die Welt nach, da möchte ich gern dabei sein. Dann habe ich sie angesprochen. Ganz einfach.

Du findest also nicht, dass der Gestus ihrer Musik längst von früheren Generationen ausformuliert worden ist?

Nein, nichts ist ausformuliert. Wenn eine Soulsängerin eine Stimme wie Amy Winehouse hat, geht alles von vorne los. Und Musik wird ja auch nicht nur von neuen Menschen, sondern auch für neue Menschen gemacht. Der Resonanzkörper Mensch klingt immer wieder anders, und der Empfänger Mensch nimmt immer wieder neu wahr. Beides müsste aussterben, bis alles gleich wird. Und: Was soll denn eine Generation sonst tun, außer die Dinge aufs Neue zu durchdenken? Es existiert kein Zentralrechner, der die Fehlermeldung anzeigt: »Entschuldigung, das hatten wir schon!«

War neben dem Handicap deiner Hand das Gefühl, in einer künstlerischen Sackgasse zu stecken, Grund dafür, nicht mehr selbst als Musiker, sondern vor allem als Produzent zu arbeiten?

Ich habe mit dem Studio begonnen, weil es mir Spaß gemacht hat aufzunehmen und ich bis heute mit tollen Musikerinnen und Musikern arbeiten kann. Aber es sind immer die Bands, die eine Platte zu dem machen, was sie im Kern ist. Und manchmal machen alle zusammen in einem Raum namens Studio Musik, auch die Produzenten oder die Assistenten. Nicht mehr und nicht weniger. Wann sich da nun meine eigene Musikalität wieder in Gänze entfalten wird, hängt wohl ganz allein von mir ab. Als Fan von Monk, Coltrane, Marvin Gaye und Nina Simone bin ich mit Cpt. Kirk &. zum Schluss jedenfalls etwas zu ehrfurchtsvoll verstummt.

Kristof Schreuf
My Generation
aus dem Album *Bourgeois with Guitar*
Buback — 2010

Das habe ich zum ersten Mal durchs Telefon gehört. Kristof sang es mir vor. Wir dachten nur: Das muss genau so bleiben, das ist der Anfang der Platte.

Schreuf singt den berühmtesten Text von Pete Townshend über das ebenfalls berühmte Traditional *Scarborough Fair*. Aus der Zeile »She once was a true love of mine« wird »Hope I die before I get old«; das Ganze wird a capella gesungen. Was hat ein Produzent da eigentlich noch zu tun?

Wie bei allem anderen auch: helfen, die richtige Version zu bekommen, mitfühlen, ehrlich sein. Nachdem das Album *Bourgeois with Guitar* schon sehr weit war, hatte uns die erste Version von *My Generation* im Kontext der anderen Stücke nicht mehr gefallen. Also nahmen wir eine neue auf, und die war es dann. Man folgt Ideen und Intuitionen, den eigenen, gemeinsamen. Eigentlich kann das jeder. Man muss allerdings Lust haben, sich ein Bild zu machen. Und oft auch, das Bild wieder zu verwerfen.

Wie lange hat die Produktion des Albums dann insgesamt gedauert?

Das sind die Sorgen unserer Eltern: »Seid ihr immer noch nicht fertig?« Wir haben auf jeden Fall keinen Tag länger gearbeitet als nötig. Die Frage, ob lang oder kurz besser für die Musik ist, ist auch eine interessante: Jazzplatten, zum Beispiel, klingen auch nicht nur nach dem Moment, in dem sie aufgenommen wurden, sondern nach dem jahrelangen täglichen Üben von John Coltrane oder Mary Lou Williams. Die so vergangene Zeit wird wie vieles andere Teil der Musik. Wir hoffen auf jeden Fall, dass wir bei *Bourgeois with Guitar* nicht zu eilig waren.

Wie sah die Arbeit aus?

Wir haben zunächst die Stücke rausgesucht, bei denen Kristof Instrumentierungen wollte. Dann haben wir unsere Möglichkeiten betrachtet: Congas, Synthies, Klavier, Plattensammlung, Schlagzeug, Schuhsohle. Alle Ideen auf den Tisch. Beim Stück *Search & Destroy* war der Minimalismus von Nina Simone ein konkretes Vorbild. Sie war unglaublich effektiv, schön störrisch. Und sie klingt auch in ruhigen Momenten so, als könne sie jederzeit laut werden. Das einzig Grundlegende, was ich Kristof also vorgeschlagen habe, war, auf dem Album nicht zu schreien. An keiner Stelle. Um den Blick zu konzentrieren, den Minimalismus spannend zu halten und um bestimmte Farben intensiver werden zu lassen. Kristof war ja auch Sänger einer Band, die nicht umsonst Brüllen hieß. Wenn man die und das Anliegen ihrer Platte noch im Kopf hat, schwingt in Kristofs leisem Gesang auch das Echo seines Brüllens mit.

Nintendo

WWW.NINTENDO.DE

ERLEBEN SIE 3D OHNE BRILLE!

ENTDECKEN SIE SPIELE NEU.

NEU!

2D ABBILDUNG EINES 3D BILDSCHIRMS

EHRLICH, DAS MÜSSEN SIE SELBST SEHEN. GEHT AUCH GAR NICHT ANDERS. DENN BEIM NINTENDO 3DS ERLEBEN SIE 3D OHNE 3D-BRILLE. ALSO MIT EIGENEN AUGEN.

NINTENDO 3DS™

WWW.NINTENDO3DS.DE

NINTENDO 3DS IS A TRADEMARK OF NINTENDO. © 2011 NINTENDO.

ERHÄLTLICH IN 2 AUFREGENDEN FARBEN:

AQUA-BLAU

KOSMOS-SCHWARZ

Spex-Gespräch

D U R A N D U R A N

»Und auf einmal wird dir klar: Ich bin wach.«

Interview — Max Dax
Fotos — Alessandro Di Giampietro

DURAN DURAN sind zurück – mit *All You Need Is Now*, einem Album, das zwar ihr dreizehntes ist, laut Selbstauskunft aber ihre verunglückte dritte LP *Seven and the Ragged Tiger* aus dem Jahr 1983 ersetzen soll. Oder wenigstens aus der Erinnerung tilgen. Tatsächlich spielen die britischen New-Wave-Idole auf dem neuen Album mit einer Frische auf, die man ihnen fast nicht mehr zugetraut hätte. Nick Rhodes machte bei der Fotosession für Spex zwar noch mit, das Reden überließ er dann aber allein seinem Kollegen Simon Le Bon.

Simon Le Bon, Sie haben kürzlich, nach dreißig Jahren im Geschäft, gesagt: »DURAN DURAN brauchen einen Produzenten. Unsere Stärke liegt nicht darin, unsere Ideen umzusetzen. Nicht alle in der Band würden dem zustimmen, aber ich sage es so. Wir brauchen einen Außenstehenden, der uns zu unserem Besten führt.«

Genau so ist es. Wir brauchen im Studio einen Mann, der die Zügel in der Hand hält, damit wir innerhalb der Band nicht anfangen zu diskutieren, sondern uns auf das konzentrieren können, was unsere Stärken sind: Texte, Musik und Melodien beizusteuern. Diesen Mann haben wir dieses Mal in Mark Ronson gefunden. Er ist einerseits ein langjähriger Fan von uns, andererseits hat er Führungsstärke. Platten von Duran Duran, die von solchen Menschen in ihre Bahnen gelenkt wurden, waren stets unsere besten.

Mit ›solchen Menschen‹ meinen Sie die Leute wie Nile Rodgers, mit dem Duran Duran einst ihre Singles *The Reflex* und *The Wild Boys*, aber auch das Album *Notorious* aufgenommen haben?

Ganz genau. Wir verdanken Nile sehr viel. Das Besondere an ihm war, dass er stets mitgespielt hat. Verstehen Sie? Sie stehen im Studio, werkeln herum, irgendwie klingt das zwar alles schon ganz gut – aber plötzlich spielt Nile Rodgers das Riff von *Notorious*. Ein Erdbeben erschüttert den Raum! Und mit einem Mal wissen Sie: Jetzt kann nichts mehr schiefgehen. Nicht mit diesem Riff. Meiner Meinung nach zeichnet das einen sehr guten Produzenten aus: dass er im richtigen Moment auf die rettende, über sich hinausweisende Idee kommt, die ein ganzes Album prägt. Er hatte dieses Gespür schon zuvor bewiesen: bei seiner eigenen Band Chic, aber auch bei INXS, und nicht zuletzt bei *Let's Dance* mit David Bowie, meinem großen Helden.

Ist Nile Rodgers cool?

Ja, er ist ein cooler und starker Mann. Er kämpft derzeit wie ein Löwe gegen seinen Krebs. Ich wünsche ihm viel Kraft und alles Gute, damit er das durchhält. God bless Nile Rodgers.

Was lernt man als Musiker oder Privatmensch, wenn man so viel Zeit mit einem Mann wie Rodgers verbringt?

Er hat mich in das geheime Leben der Hooks eingeweiht. Er legte mir nahe, rhythmisch zu singen. Das ist im Funk ganz normal, aber ich komme ja vom Punkrock und von Roxy Music. Zwar liebte ich die Musik von Chic. Aber ich wäre trotzdem im Leben nicht von selbst auf die Idee gekommen, Songs wie *Notorious* oder *Skin Trade* à la Funk zu singen, mit Funk-Hooklines. Das mag sich nebensächlich anhören, aber wir reden hier von einem Eingriff, der für einen Sänger ein Davor und ein Danach definiert. Nile hatte so gesehen einen enormen Einfluss auf mich. Ich war früher als Jugendlicher Sänger in einem Kirchenchor gewesen. Da singt man nicht affektiert. Durch die tägliche Arbeit mit Nile wurde mir bewusst, dass ich als Sänger vor allem auf die Melodie und die harmonische Struktur eines Songs achte – dabei aber völlig außer Acht lasse, welche Wirkung sich allein mit rhythmischen Akzenten erzielen lässt.

Rodgers war also in gewisser Weise ein Lehrer für Sie?

Ja. Jemand, der einem Dinge mit auf den Weg gibt, die man nie im Leben vergessen wird. Als Sänger plötzlich ein ganz neues Ausdrucksfeld angeboten zu bekommen – ich stelle mir vor, dass ein Geologe ähnlich außer sich ist vor Freude, wenn er ein bisher unbekanntes tektonisches Gefüge unter der Erde entdeckt.

Die Fragen stellen sich deshalb, weil man in *All You Need Is Now*, Ihrer neuen Single, wie auch dem neuen Album, den Willen zu einem echten Neuanfang spüren kann – etwas, das man seit *Big Thing*, also seit 1988 so nicht mehr von Duran Duran gehört hat.

Wir haben es ja versucht, in den vergangenen Jahren. Aber wir haben stets mindestens so viel Energie in die Dominanzkämpfe innerhalb der Band gesteckt wie in die Musik. Das ist natürlich kräftezehrend und unproduktiv. Das Problem haben wir diesmal gelöst, indem wir uns Mark Ronson gesucht haben. Er baute sich vor uns auf und sagte uns ins Gesicht: Duran Duran stehen für einen Sound. Dieser spezifische Sound besteht aus genau vier Elementen – meinem Gesang, den Synthies, Rock-Gitarren und einer knackigen Rhythm Section. Lassen wir ein Element von diesen vieren unter den Tisch fallen, klingen wir nur noch bedingt nach Duran Duran. Andererseits war unser Sound der Prototyp für das, was heute von Bands wie Kaiser Chiefs, The Killers, Bloc Party oder Franz Ferdinand produziert wird. Die klingen alle wie die alten Duran-Duran-Platten. Mark Ronson beendete seine Tirade mit den Worten: Lasst uns denen zeigen, wer das Original ist! Das ist euer Territorium. Erobert es euch zurück!

Der Produzent als Feldherr?

Exactly.

Wie leicht fällt es einem in einer Gang von 50-Jährigen, ›wie man selbst‹ zu klingen?

Irritierenderweise: gar nicht leicht. Wobei mir die Texte am schwersten gefallen sind. Denn wenn wir mal ehrlich sind:

> Was ich früher geschrieben habe, war doch teilweise recht naiver Kram. Das wollte ich nicht reproduzieren.

Ich wollte stärkere Texte, die aber trotzdem noch unverkennbar zu unserer Duran-Duran-Formel passen. Die Textarbeit war einsame Arbeit, ich war oft alleine im Studio und habe geschrieben. Nur Mark war ebenfalls immer dabei, aber er ließ mich in Ruhe und arbeitete konzentriert an der Musik. Und dann steht da mit einem Mal eine Zeile wie *All you need is now* in meinem Notizbuch, und es ergeht mir ähnlich wie damals, als Nile das Riff von *Notorious* spielte – es gab mit einem Mal eine *direction*. Eine Last fiel mir von den Schultern. Ich würde es allerdings nicht als Erleuchtung beschreiben. Sondern eher als Moment reiner Klarheit: Als ich das Riff zum ersten Mal hörte, ›wusste‹ ich. Und als ich die Zeile schrieb, wurde ich mir ›bewusst‹. Ein kleiner, aber feiner Unterschied. Es handelt sich beim Texten eher um einen Prozess des Erwachens, in welchem einem mit einem Mal klar wird: Ich bin wach.

Sie schreiben also nicht in Trance?

Im Gegenteil! Ein quälender Prozess war das, während die anderen gutgelaunt ihre Spuren einspielten. Bei vielen der neuen Songtexte handelt es sich um die fünfte oder sechste Überschreibung. Fast alles verwarf ich wieder. Der Song *Girl Panic!* trug zuerst die Titel *Home Wrecker*, *Brain Wrecker*, dann *Dollhouse* und *Cold Fires*, und schließlich *Pale Blue Panic*. Das sind sechs Inkarnationen ein und desselben Songs mit verschiedenen Texten. Viele gute Ideen entstehen eben nicht aus Inspi-

ration, Intuition oder Spontaneität. Man wird vielmehr mit ihnen belohnt, wenn man dranbleibt, weil man ein Ergebnis sehen will – egal, wie lange es auch dauert.

Das klingt nach einer gewissermaßen protestantischen Arbeitsethik – belohnt wird der Fleißige?

Schön wär's! Fleiß allein hilft nicht immer. Vor allem damals hätte uns Fleiß nicht geholfen, damals, als wir nach unseren ersten zwei Alben Popstars geworden waren. Statt uns als Musiker weiterzuentwickeln, wurden wir prompt orthodox. Unser drittes Album, *Seven and the Ragged Tiger* aus dem Jahr 1983, war formelhaft. Wir mögen es nicht.

Sagen Sie sich nicht: »Don't look back?«

Nein, dieser Stachel saß zu tief. Wir haben uns für unser neues Album erstmalig im Vorfeld zusammengesetzt und diskutiert. Auf einer ganz sachlichen Ebene. Das war ein Strategie-Meeting: Wem vertrauen wir uns an, um welchen Karriereschritt zu gehen? Da spielten Dinge wie die Frage nach der geeigneten Plattenfirma eine Rolle – wir entschlossen uns, das Album selbst zu veröffentlichen. Und auch die Frage nach dem geeigneten Produzenten spielte hinein. Früher waren wir nie so rational, so zielführend vorgegangen. Und natürlich sprachen wir dann auch bald über die Musik – wie wir klingen und wie wir nicht klingen wollten. Wir beschlossen also, ein Album aufzunehmen, das unser besseres drittes Album werden sollte, quasi ein Ersatz für *Seven and the Ragged Tiger*. Bumm! Schon hatten wir einen Rahmen, in dem wir uns bewegen und innerhalb dessen wir uns darauf konzentrieren konnten, dieses klar definierte Ziel auch zu erreichen.

Sie meinen, musikalische Entwicklung ist gar nicht so wichtig? Das Konzept ist wichtiger?

Es hängt beides zusammen. Zwar erzählt Ihnen das jeder Musiker, aber Erfolg zu haben, kann für die Kreativität tatsächlich eine Belastung sein. Unsere ersten beiden Alben 1981 und 1982 waren – auch wenn diese Ansicht von den Kritikern nicht immer geteilt wurde – im Wortsinne Avantgarde. Wir waren unserer Zeit damals voraus, ohne dass wir deswegen gute Musiker waren. Wir hatten einfach etwas gespürt – und bamm! waren wir cutting edge. Für unser Genre. Für Pop. Und dann kommt der Erfolg, der angeblich auf Formeln zurückzuführen ist, und ehe man sich versieht, entscheidet man in kritischen Situationen trotzdem anders als früher.

Früher hat man einfach gemacht. Jetzt denkt man: Aber machen wir uns mit einer unerwarteten Entscheidung nicht den Erfolg kaputt?

Man ist mit einem Mal kompromissbereit, wenn Sie so wollen. Ich weiß aus Erfahrung, dass es immer gut ist, eine größere Optionspalette zu haben. Gute Musiker haben diese Optionen, wir hatten sie nur bedingt. So tauschten wir Mut gegen die vermeintliche Sicherheit. Und wenn wir in die Gegenwart zurückkehren: Auf so was hatten wir dieses Mal keine Lust.

Der Albumproduktion ging Ihre USA-Tour voran. In Ihren Konzerten spielten Sie Ihre Hits, aber Sie haben stets auch ein »Electronic Set« eingebaut, in welchem Sie eigene und Coversongs in minimalistischen elektronischen Arrangements präsentiert haben – zu sehen auf YouTube. Deutete sich da bereits der Wandel an?

Wir haben es unser »electro set« genannt. Wir spielten *Showroom Dummies* von Kraftwerk, Stücke von Gary Numan, *Warm Leatherette* von The Normal, *All She Wants Is* oder *I Don't Need Your Love* von uns selbst. Ein weißer Vorhang wurde hinuntergelassen, der die Bühne optisch um die Hälfte verkleinerte. Wir standen als Musiker zu viert vor dem Vorhang hinter unseren Synthesizern und Digidrums – natürlich in Anlehnung an Kraftwerks reduziertes Bühnenbild. Aber das war zunächst nicht mehr als eine Showeinlage. Erst später – auch nachdem die Publikumsreaktionen sehr positiv ausgefallen waren – wurde uns klar, dass wir hier einen neuen alten Weg eingeschlagen hatten. Darauf haben wir im Studio dann aufgebaut, und ich meine auch, dass man den Geist dieser Live-Performances auf unserem neuen Album wahrnehmen kann. Alle neuen Songs zeichnen sich durch einen gewissen elektronischen Minimalismus aus.

Sie haben als Jugendlicher nicht nur in einem Kirchenchor gesungen, sondern auch Kraftwerk-Platten gehört?

Ich habe Kraftwerk erst später entdeckt, nach Punkrock. Also 1978. Da sang ich nicht mehr im Chor. 1976 und 77 war ich ein ernsthafter Punkrocker. Kaum vorstellbar, oder?

Haben Sie die Musik von Kraftwerk damals als Gegenpol zu Punk empfunden?

Ich habe es als Entwicklung gesehen. Punk war so kurzlebig. Wie ein Blitzeinschlag. Heiß, gleißend und heftig. Danach konnte es im Grunde nicht weitergehen, und es ging auch nicht weiter. Nach Punk gab es ein Vakuum, das die New Wave so nicht füllen konnte. Es wurde auf eine Art und Weise grau, was vorher schillernd, farbig und extrem gewesen war. Gang Of Four waren die Band der Stunde nach Punk – sie waren politisch, und sie waren grau und ernsthaft. Disco, also der Erfolg von *Saturday Night Fever*, und Kraftwerk konnten dieses Vakuum schon eher füllen. Und letztlich bezogen wir uns mit Duran Duran auf diese beiden Pole. Wir hatten unseren Blick nicht auf England gerichtet, sondern auf Deutschland und Amerika. Iggy Pop wurde plötzlich für mich wichtig. Und korrekterweise muss ich anfügen: Natürlich war David Bowies *Station to Station*-Album ein starker Einfluss auf uns. Aber das war bekanntlich eines der ›amerikanischen‹ Alben Bowies. *Ashes to Ashes* – das war ein dicker, fetter Farbklecks im Grau des Postpunk. Wir haben uns damals mit Duran Duran den Auftrag gegeben, ebenfalls so bunt zu werden.

Inwiefern waren die frühen Duran Duran ein Spiegelbild der gerade angebrochenen Achtziger?

Wir haben auf alle Fälle versucht, ähnlich wie Bowie, Stil und modische Inszenierung in die Musik zurückzubringen.

Aber wenn Sie zurückblicken, wie betrachten Sie Fotografien der Band aus heutiger Sicht – Ihren Stil von damals? Nicht umsonst tragen Sie heute einen anderen Haarschnitt als früher.

(lacht) Auf die Frage habe ich gewartet. Vogue Italia hat für uns eine Party geschmissen, als wir kürzlich in Mailand aufgetreten sind. Die Wände der Räume, in denen der Empfang stattfand, hatten die Italiener mit einer unfassbaren Fülle an Duran-Duran-Fotos tapeziert. Alle Kapitel unserer Karriere waren abgebildet, wir sahen uns mit unseren fotografischen Lebensläufen konfrontiert, als wir den Ort betraten. Und ich sage Ihnen eins, denn mir war es zuletzt gar nicht mehr so präsent: Ich habe diese ganz frühen Bilder von uns zum ersten Mal nach Jahrzehnten wiedergesehen. Und sie waren extrem kraftvoll. Unser Stil war wirklich gut damals! Selbst unsere Frisuren waren gut, weil krass. Natürlich fällt es einem heute leicht zu sagen, unsere Frisuren seien lächerlich gewesen. Aber damals war das keine Kategorie. Sie waren in Ordnung, weil sie neu waren.

Konnten Sie sich bei einzelnen Motiven daran erinnern, wann, wo und unter welchen Umständen die Fotos aufgenommen wurden?

Bei einigen schon. Bei den meisten nicht.

Die Fotosessions ähnelten sich damals zu sehr, als dass Sie diese heute noch mit bestimmten Orten oder Personen verbinden können?

Ich würde sagen: In der großen Mehrzahl der Fälle war es so. Natürlich erinnere ich mich noch genau daran, wie Andy Warhol uns in der Factory am Union Square fotografierte. Aber solche Erinnerungen sind die Ausnahme. Der Rest verschwimmt allmählich im Kopf.

Können Sie sich erinnern, wo Sie sich aufhielten, als am 11. September 2001 die Twin Towers einstürzten?

Ganz genau natürlich. Ich befand mich in einem Meeting mit dem genialen Musikmanager Miles Copeland III. in London. Er ist der Bruder von Stuart Copeland, dem Schlagzeuger von The Police. Er managt die Weltkarriere von Sting. Wir saßen in seinem Büro und besprachen, ob es wohl sinnvoll wäre, wenn er auch Duran Duran managt – und kamen zu dem Schluss, dass es nicht passt. Aber natürlich unterbrachen wir das Meeting, als uns die Nachricht von dem Attentat erreichte, und starrten nach einer Weile nur noch auf den Fernsehbildschirm.

Und wissen Sie noch, was Sie taten, als die Nachricht vom Tod Lady Dianas öffentlich wurde? Immerhin heißt es, Duran Duran seien ihre Lieblingsband gewesen.

Da war ich auch in London. Ich weiß noch, dass ich mich auf dem Weg zu einem Nachtclub in Covent Garden befand. Jemand sagte: Hast du es schon gehört? Ich fragte: Was denn? Die Person sagte: Prinzessin Diana ist vor einer Stunde bei einem Autounfall in Paris gestorben.

Wissen Sie noch, wie nah Ihnen diese Nachricht ging?

Hören Sie: Die zwanzig Minuten sind um. Unser Gespräch ist jetzt vorbei.

*

Duran Duran
All You Need Is Now
Tapemodern / Earmusic / Edel — 18.03.11

Duran Duran spielen am 26. Mai im Rahmen von Electronic Beats Classic im Admiralspalast Berlin

Fotos *Afghanistan: Chronotopia* — Simon Norfolk
Foto Bob Dylan — Don Hunstein

PROTESTSÄNGER: Karriere ohne Zukunft?

Bob Dylan wird 70, der Protestsong ist abgemeldet

Wir können keine PROTESTSONGS mehr hören – weil keine mehr geschrieben werden! Dabei hätte es auch vor Merkels Atom-Moratorium in der offiziellen Bundespolitik schon mehr als genug zum Gegenansingen gegeben. In unserem Titel zum Verbleib des Protestsongs erklärt Hartwig Vens, warum Nicht-Einverstandensein und Pop sich entkoppelt haben. Christoph Twickel beschreibt, wie deutscher Pop den Einsatz der Bundeswehr in Afghanistan nicht problematisiert, sondern sich in ihn hineinfühlend begleitet. Kristof Schreuf will den Protestsong gar nicht zurück – weil dieser den Pop hasst und die Musik nur missbraucht. Klaus Walter nennt derweil zehn historische Beispiele für gelungenen Antikriegs-Pop. Am Ende steht der Aufruf: Spex sucht den neuen Protestsong!

Lässt sich die merkwürdige Abwesenheit von Protestmusik im gegenwärtigen Pop damit erklären, dass ihm in Zeiten der vollständigen digitalen Gleichzeitigkeit das Vermögen abhanden gekommen ist, historische Markierungen zu setzen? Oder schweigen die Sängerinnen und Sänger, weil sie wissen, dass musikalisch formulierter Protest heute ohnehin nicht mehr subversiv, sondern höchstens *präkorporiert* sein kann? Hartwig Vens hat beim britischen Kulturwissenschaftler Mark Fisher, bei Diedrich Diederichsen und im *Kommenden Aufstand* des Unsichtbaren Komitees nachgelesen – und auch das Werbefernsehen angeschaltet.

WUTBÜRGER ohne WUTSONGS

Warum POP heute POST-POLITISCH ist

Text — Hartwig Vens

Selbstermächtigung, Widerstand, Dagegen-Sein: Die am meisten diskutierten Begriffe des Jahres 2010 in Deutschland haben im deutschen Pop so gut wie keinen Widerhall gefunden. Für Protest, der in der Öffentlichkeit bestaunt und diskutiert wurde, bis man es nicht mehr hören konnte, gibt es im popkulturellen Kontext offenbar keinen Platz. Und das in einer Zeit, in der das Volk in seit Jahrzehnten nicht gesehener Masse und Breite nicht mehr hinnehmen will, was der Staat in seinem Namen beschlossen hat und sich anschickt, in Stuttgart, Gorleben oder Berlin in die Tat umzusetzen.

Der Fakt ist erklärungsbedürftig. Denn es ist ja nicht so, dass es in den letzten Jahren gar keine Allianzen von Pop und Protest mehr gegeben hätte. Bei den Anti-Globalisierungs-Demos in Heiligendamm etwa spielte Jan Delay, der sich im Übrigen aber dagegen verwahrte, seine Musik andauernd politisch zu funktionalisieren. Und wenn es der Flavor erfordert, macht Prinz Pi mal einen Track über einen Afghanistan-Veteranen und Massiv einen zur Integration, samt Foto-Verbrennung des großen Protestsängers Thilo Sarrazin. Das Realness-Gebot des Hiphop schreibt so was vor, ab und zu auch im deutschen Rap-Geschäft. Doch ansonsten muss man feststellen: Der Protest der letzten Monate war nicht pop-kompatibel, die sogenannten *Wutbürger* hatten so gut wie keine *Wutsongs*. Sollte das etwa nur daran liegen, dass es ein deutscher Bahnhof mit einem globalen Feindbild wie George W. Bush, dessen Politik in den letzten Jahren weltweit eine ganze Reihe von Protestalben füllte, nicht aufnehmen kann?

Die derzeitige politische Sprachlosigkeit des deutschen Pop passt zu der Beobachtung, dass die Möglichkeiten, über Musik Anschluss an politische Diskurse zu finden, die die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend kritisieren oder gar auf deren Veränderung zielen, in den letzten zehn Jahren geschwunden sind. Die sogenannte Poplinke, ein Phänomen der Neunziger, rang vorwiegend um die Positionierung einer Popmusik und -kritik im wiedervereinigten und sich nationalisierenden Deutschland, in den Nullerjahren ist sie allerdings sanft entschlafen. Der theoretisierende Popdiskurs ging derweil auf Distanz zu seinem Gegenstand und verlegte sich auf die Analyse der Popkultur als Teil der Psychostruktur des Systems. Er kritisierte die Rolle, die popkulturelle Techniken wie Differenz, Codes oder Subkultur bei der Arbeit am Selbst spielen und analysierte, wie diese bei der bis in innerste Charakterzonen vorangetrieben Selbstausbeutung des Subjekts und der permanenten Forderung nach Promotion der eigenen einzigartigen Persönlichkeit fungieren – und so zur massenhaften, aber weitgehend individuell ertragenen Erfahrung der Überforderung beitragen. Und natürlich, wie sich das alles wiederum in Artefakten und Strömungen der Popkultur reflektiert. In seinem Text zum Chillwave-Trend des Jahres 2010 hat Aram Lintzel im Spex-Jahresrückblick noch einmal auf die »Gleichzeitigkeit von Hyperaktivität und Erschöpfung« als »Symptom unserer Leistungsgesellschaft« hingewiesen, die in dieser musikalischen Spielart zum Ausdruck komme.

»Im Gegensatz zum Protest, der früher bevorzugten Rhetorik linker Gegenkulturen«, sagte Diedrich Diederichsen schon 2002 in seinem Eröffnungsvortrag zu dem von ihm organisierten Festival »Die Kraft der Negation«, »gibt es heute eine Negation als Schreiben ohne Absender (...). Im Gegensatz zum Protest (...) erwartet diese Negation keine Antwort mehr. Sie hinterlässt keine Bekennerschreiben oder andere Andeutungen von Dialogbereitschaft. Sie bleibt anonym, maskiert und immer häufiger auch suizidal. (...) von 9-11 bis Erfurt und zurück, über Littleton und nordwestamerikanische Briefbombenversender oder japanische Giftgasattentäter, sie haben alle auch nur dieses eine gemeinsam: Sie machen keine Versuche mehr, als Steigerung früherer politischer Mittel gelesen zu werden. Sie brechen die Kommunikation ab, stellen nicht mal mehr unerfüllbare Forderungen.«

Dass allerdings Reaktionen wie Erschöpfung, Resignation und Apathie nicht das letzte Wort sein müssen, dass Negation und die sinnlose Gewalt der Abgehängten durchaus Produktivkräfte sein können – oder man sie zumindest als Vorzeichen eines hoffungsvollen Zusammenbruchs der herrschenden Ordnung lesen kann –, war einer Schrift zu entnehmen, die – durchaus auch im popkulturellen Sinne – das *heißeste* war, was im Zusammenhang mit den Protesten in Stuttgart oder Gorleben im letzten Herbst diskutiert wurde: das aus der französischen Autonomen-Szene stammende Manifest *Der kommende Aufstand*, Autorin: *Unsichtbares Kommitee*. Das moderne Feuilleton war ohne Berührungsängste. »Sie schicken keine Bekennerschreiben. Sie streiten alles ab. Ihre Namen werden uns nichts sagen«, raunte Nils Minkmar in der FAZ. Vom »Weißbuch der Protestkultur«, »geschult an Guy Debord, Toni Negri und Giorgio Agamben«, schrieb die Süddeutsche Zeitung. Ausgangspunkt der Diagnose, dass das spätkapitalistische System, in dem Arbeit und Muße, Kultur und Technologie längst ein ineinander verschaltetes Konglomerat menschlicher Zurichtung sind, reif für den Zusammenbruch ist, waren für das Autorenkollektiv, in deren Zentrum der Agamben-Schüler Julien Coupat vermutet wird, die Ausschreitungen in den französischen Banlieus 2005. Diese scheinbar sinnlosen, unpolitischen Gewaltausbrüche deutete das Komitee als durchaus verheißungsvolle Signale. Denn in seinem Verständnis passiert die Revolution als *Ereignis* im Sinne Alain Badious, und nicht als Ergebnis von Organisation oder der Agit-Prop-Arbeit einer Partei.

Es gibt in *Der kommende Aufstand* einige wenige Stellen, in denen popkulturelle Elemente direkt angesprochen werden. Zum Beispiel diese: »Die Stadtzentren bieten sich (...) an als originelle Angebote von Stimmungen, in denen wir uns entwickeln, indem wir die eine auswählen, die andere beiseite lassen, nach Art eines existenziellen Shoppings

zwischen den Stilen von Bars, Leuten, Designs oder zwischen den Playlists eines iPod: *Mit meinem MP3-Player bin ich Herr meiner Welt.*« Dass der funktionelle Charakter von Popmusik – also die Möglichkeit, mit Hilfe des iPod und der Unendlichkeit der Playlists seine Umgebung zu gestalten – in den letzten Jahren in den Vordergrund getreten ist, wurde bereits häufiger beschrieben.

Mood Management, Verhaltenssteuerung, Stimulation und Erlebnisgestaltung durch Pop: Das ist heute nicht mehr nur die Sache von Konzernen wie Muzak, die im Auftrag von Wirtschaft und öffentlicher Hand wahlweise Wohlfühl- oder Obdachlosenvertreibungsmusik kompilieren.

Identifikation und Individualismus durch Musik ist Teil des Profils, mit dem die digitale Persönlichkeit sich heute konstituiert und fortentwickelt.

Auch in der Beurteilung des Nachtlebens sind die neuen Kommunarden skeptisch: »Den einen die Rohstoffe, die industriellen Infrastrukturen, der militärisch-industrielle Komplex, die Banken«, ätzt das Unsichtbare Komitee, »den anderen die Diskotheken, das Elend oder die Emigration.« Clubs werden hier als Teil der Selbst-Stimulation betrachtet, mit denen sich Beschäftigte wie Arbeitslose mobilisieren. Es geht darum, sich in Stimmung und fit für eine Arbeitswelt zu halten, die nur mehr dazu taugt, »Produzenten und Verbraucher zu produzieren, die Ordnung der Arbeit mit allen Mitteln zu retten«. Oder, anders gesagt: »Wenn der Arbeitslose, der sich seine Piercings rausnimmt, zum Frisör geht und *Projekte* macht, *tatsächlich* an seiner Beschäftigungsfähigkeit arbeitet, wie man so sagt, heißt das, dass er dadurch seine Mobilisierung bezeugt.«

Piercings, Tattoos und eine punkmäßige Frisur hat auch die deutsche Indie-Songwriterin Vanessa. Nessi, wie sie liebevoll genannt wird, ist Star im Werbefernsehen, genauer: ein virales Video-Idol. Bekannt wurde sie als Hauptdarstellerin der Kampagne *Nessi wird vegan* für die Tierrechts-Organisation PETA. Darin stellt sie ihre Entwicklung zur Tierprodukteverzichterin dar – eine lohnende Unternehmung, deren Schwierigkeiten und Erfolge entweder in zur Akustikgitarre vorgetragenen Songs veranschaulicht werden, oder mit den Mitteln der Reality-Soap, etwa in der Auseinandersetzung mit der Mutter über die Ablehnung des Weihnachtsbratens. Im Trailer schildert Nessi, wie sie ihr aufregendes neues Leben in der Großstadt mit »Spaß, aber nicht auf Kosten anderer« gestaltet. Und im Bewusstsein: »Ellenbogengesellschaft – OK, kann ich nicht alleine ändern. Aber eins kann ich ändern: mich selbst.«

Kurz darauf wurde Nessi das Gesicht eines anderen Unternehmens. Auch für dieses tritt die Protestsängerinnen-Darstellerin in einem Spot auf, hier schildert sie ganz auf Basis ihres Songs *Reach for the Stars* einen Unfall mit ihrem Kleinwagen auf dem Weg zu einem Auftritt. Dabei habe ihre Sorge gleich nach dem Schreck des Knalls ihrem »höchsten Gut«, ihren »Babies« gegolten, nämlich den Instrumenten. »Danach habe ich mir erst mal 'ne Instrumentenversicherung zugelegt. (...) Und seitdem kann mir eigentlich nichts mehr passieren.« Man ahnt die Pointe: »Was andere Kunden erlebt haben, erfahren Sie auf Allianz.de.«

Dass Protagonisten der Gegenkultur in späteren Jahren zur Industrie wechseln oder ihre Positionen aufweichen, ist keine Neuigkeit. Dass der Wechsel einer Band vom Indie- zum Majorlabel ein Politikum wäre, kennt man eigentlich auch nur noch aus popkulturellen Landser-Heften. Neu an einer Figur wie Nessi ist, dass dies nicht mehr Stationen eines Entwicklungsromans sind. Von Korrumpierung oder Sellout kann in diesem Fall keine Rede mehr sein, weil Teilnahme und Verweigerung, Dagegen- und Einverstandensein gar nicht erst unterschieden, sondern von vornherein integrierter Teil der Persönlichkeit, des Denkens und Handelns sind.

Der britische Musikjournalist und Kulturwissenschaftler Mark Fisher konstatiert in seinem Buch *Capitalist Realism*: »Das alte Wettrennen zwischen Subversion und Inkorporation, zwischen Revolte und deren Korrumpierung und Re-Integration in die Funktionslogik und Werteordnung des Systems scheint an ein Ende gekommen zu sein.« Womit wir es heute zu tun haben, ist nicht die *Inkorporation* von vormals subversiven Haltungen, Praktiken, Artefakten, sondern ihre *Präkorporation*: »Die Vor-Formatierung und Gestaltung von Wünschen, Bestrebungen und Hoffnungen durch die kapitalistische Kultur.«

Selbst im real existierenden Kommunismus ist Protestkultur schon im Reich der Marken angekommen. So schildert ein Artikel in der *Jakarta Post* aus dem vergangenen Oktober, wie der Sänger Yang Haisong von der Postpunk-Band P.K.14 auf dem Gelände des *Modern Sky Music Festival* in Peking steht. Zu seiner Rechten ein Jägermeister-Zelt, zu seiner Linken eine riesige Schlange Menschen, die auf gratis ausgegebene Converse-Tragetaschen warten. Yang bemerkt: »Früher sah uns die Regierung als Gefahr. Jetzt sehen sie uns als Markt.«

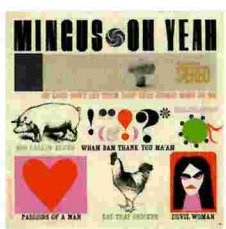
Die Klänge und Zeichen des Widerstands, der Rebellion, des Nonkonformismus und Dagegens sind heute also Teil eines weit ausdifferenzierten und kaum mehr anstößigen Habitus-Repertoires und sie funktionieren glänzend im Dienste von Verkauf und Markenstärkung – auch weil sie bis zum Überdruss vertraut sind. Mit diesem Phänomen – der Sackgasse, in der sich Popmusik seit geraumer Zeit befindet – hat sich Mark Fisher ebenfalls auseinandergesetzt. Popmusik hätten diejenigen, die alt genug sind, immer als »Motor des Wandels in der Kultur« erlebt, führte er im letzten Jahr auf einem Panel aus. Ein bestimmtes Stück Popmusik sei immer ziemlich exakt datierbar gewesen. Aber diese Eigenschaft, eine historische Markierung zu setzen, sei – im Zuge der Digitalisierung und des möglichen Zugriffs auf die gesamte Geschichte der Schallaufzeichnung, über Zeiten , Räume und Bereitstellungs-Kapazitäten hinweg – verschwunden. Beispielsweise könne man den Sound von 1974 ziemlich genau bestimmen. Aber was wäre der Sound von 2004? Oder worin unterscheidet er sich vom Sound von 2008? Mit einer Popmusik, die derart vergleichzeitigt und enthistorisiert ist, lässt sich keine Geschichte mehr schreiben.

Mark Fisher findet die Ursache für die Stagnation aber auch jenseits des Musik- und Kulturbetriebs: in den Bedingungen des postmodernen Kapitalismus. Zeitlichkeit, konstatiert er unter Bezugnahme auf den amerikanischen Marxisten Fredric Jameson, nimmt unter den aktuellen Bedingungen die Form einer andauernden Gegenwart an. »Es wäre nicht überraschend, wenn grundlegende soziale und ökonomische Instabilität in einer Sehnsucht nach vertrauten Kulturformen resultierten«, so Fisher. Daher das Übermaß an Nostalgie in der Popmusik, das Kreisen in endloser Rekombination und Retrospektion. *Anterograde Amnesie*, die Unfähigkeit, Erlebnisse im Langzeitgedächtnis zu speichern, heißt das Syndrom, von dem Fisher unsere Gesellschaft und ihre Kultursphäre befallen sieht. Berühmt-berüchtigt wurde die Krankheit vor zehn Jahren als Hauptdarstellerin in Christopher Nolans Film *Memento*. Die unablässigen Aktualisierungen der Gegenwart, der vorherigen Version und die schrankenlose Manipulierbarkeit der Geschichte nach Art einer digitalen Datei prägen auch die aktuelle Popmusik grundlegend. – Wie soll eine *Musik zur Zeit* unter solchen Bedingungen entstehen? Und: Hätte etwa Punk unter solchen Bedingungen die Resonanz erzielen können, die ihn bis heute zum ästhetischen, sozialen und politischen Referenzpunkt macht?

Und doch wirken die Gewissheit, dass Pop in seiner post-politischen Phase angekommen ist, und Pessimismus angesichts der Frage, ob eine zeitgemäße, nicht *präkorporierte* Protestmusik irgendwann wieder möglich sein könnte, blass und schal angesichts der alles überrollenden Realität des Protests, der in diesem Frühjahr die arabische Welt erfasste. Er war von einer Jugendkultur getragen, die nicht nur die neuesten sozialen und kommunikativen Technologien überlegen beherrscht, sondern auch – man denke an den tunesischen Rapper El Général oder den nubischen Popmusiker Mohammad Mounir – ihren eigenen Soundtrack hat. Es scheint, als sei das popkulturell sozialisierte Subjekt mit seinem nonkonformen Konformismus und seiner Inter-Passivität ein Problem der westlichen Gesellschaften – und möglicherweise nicht von ewiger Dauer. Oder, frei nach Bourdieu: »Im Süden erwacht die Geschichte!«

*

Artwork des Cover-Albums *Renegades* von Rage Against The Machine
2000, Epic Records



1961
Charles Mingus
Oh Lord Don't Let Them Drop That Atomic Bomb On Me

Lieber Gott, lass sie nicht diese Atombombe auf mich werfen. Bass-Maestro Mingus spielt Klavier und singt den Gospel: »Stop It! Be-bop it!« Dazu bläst Roland Kirk in die Hörner und die Stimmung kippt in Richtung New Orleans, Funeral March. Es ist der 6. November in den Atlantic Studios New York, Nesuhi Ertegun produziert, der Recording Engineer ist Tom Dowd, die Kuba-Krise liegt in der Luft, der atomare Wettlauf heizt den Kalten Krieg auf. Da weht der Mantel der Geschichte, politisch wie ästhetisch.

(…)

1963, 1964, 1965, 1990, 2009, 2010
Bob Dylan, The Staples Singers, Odetta, The Freewheelin' Mark Arm, Grant Hart, Projekt Transmit, Anika
Masters of War

Die Staples Singers verwandeln Dylans Folk-Lamento zeitnah in einen Voodoo-haften Gospelmarsch und verweisen, wie Odetta ein Jahr später, auf die überproportionale Beteiligung des schwarzen Amerika am Vietnamkrieg. Fast zeitgleich kommentieren Mark Arm und Grant Hart mit dem Klassiker den Zweiten Golfkrieg und rehabilitieren Dylan vor ihren Grunge- bzw. Hardcore-Fans. Anikas Electro-Dub erinnert daran, dass auch Großbritannien 2010 ein kriegführendes Land ist.

Über die Präsenz der Bundeswehr am Hindukusch mag sich kaum noch jemand aufregen, auch nicht Popmusiker. Der Gedanke, gegen diesen seltsam normalisierten Krieg ansingen zu können, scheint ihnen fernzuliegen. Stattdessen betreuen einige von ihnen die Truppen in Afghanistan – und werden zu Werbeträgern der sich reformierenden Bundeswehr.

Operation HINEINFÜHLUNG

Deutscher POP in AFGHANISTAN

Text — Christoph Twickel

Deutschland steht seit über einem Jahrzehnt im Krieg. Doch der Rechtfertigungs-Sound hat sich gewandelt. Im Frühjahr 1999 hatte Joschka Fischer, grüner Außenminister, den Krieg gegen Serbien moralisch begründet: »Wir haben immer gesagt: ›Nie wieder Krieg!‹ Aber wir haben auch immer gesagt: ›Nie wieder Auschwitz!‹« So abstoßend diese Indienstnahme des Holocaust zu deutschen Außenpolitik-Zwecken auch war: Fischer musste Auschwitz relativieren und zur Moralkeule machen, um reinen Gewissens deutsches Militär gen Serbien fliegen lassen zu können.

Zehn Jahre später sind bundesrepublikanische Truppen im Auslandseinsatz Alltag. Das militärische Tagesgeschäft hat die Frage, wodurch der Einsatz zu rechtfertigen ist, längst an den äußersten Rand der öffentlichen Meinung gedrängt. Es gibt, außer von ein paar Linken, keine Empörung über deutsche Kriegseinsätze mehr. Im Gegenteil: Karl-Theodor zu Guttenberg, bis zu seinem Sturz wegen seiner gefälschten Doktorarbeit Symbolfigur für einen neuen, aufrichtigen Klartext-Politikertypus, ist ein Held, weil er ausspricht, dass Deutschland sich in Afghanistan im Krieg befindet.

Die Verteidigungsminister vor ihm hatten das vermieden, weil sie in der alten Rechtfertigungsschlaufe festhingen. Guttenbergs Vorgänger Franz Josef Jung, ebenfalls Unionspolitiker, hatte noch von einem »Stabilisierungseinsatz« gesprochen. »Ein Krieg wird nur militärisch geführt«, erklärte er im Mai 2009 der Frankfurter Rundschau. »Im Krieg findet kein Wiederaufbau statt, kein Bau von Schulen oder Krankenhäusern, im Krieg werden keine einheimischen Streitkräfte ausgebildet. In Afghanistan ist kein Krieg.«

Der pazifistische Mainstream, so argumentieren deutsche Neocons, wehrt sich noch dagegen, den Krieg als national akzeptierte Realität zuzulassen: »Der Gedanke, dass Deutsche in einem fernen Land, an einem miserablen Ort töten, töten für ein höheres Ziel, töten, damit andere Menschen in Sicherheit und Frieden leben können, erscheint in Deutschland fast ungehörig«, schreiben die BILD-Journalisten Julian Reichelt und Jan Meyer in ihrem im Juli 2010 veröffentlichten Buch »Ruhet in Frieden, Soldaten! Wie Politik und Bundeswehr die Wahrheit über Afghanistan vertuschten«. »Was für die Amerikaner ein Heldenepos ist, dass tapfere Männer irgendwo da draußen im Dreck schlafen, damit die Familien zu Hause ihre Kinder ins sichere Bett bringen können, ist in Deutschland nicht viel mehr als ein kriegsverherrlichendes Klischee.«

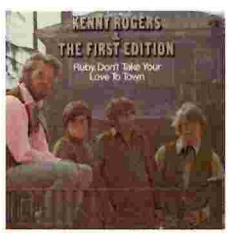
Ist es eben nicht mehr. Seit gut drei Jahren füllen sich die Regale der Buchhandlungen mit »Insiderberichten« und »Feldpostbriefen«, in denen die Leser »hinter die Kulissen« blicken dürfen. Das Brunnenausheben, Schulenbauen oder das Ausbilden von Polizeikräften, so die Message, sind nur von Politik und Medien aufgestellte potemkinsche Dörfer, die Wahrheit hinter Afghanistan ist »ein erbarmungslos geführter Guerillakrieg«, auf den die Bundeswehr »in keiner Weise vorbereitet ist« – so der ehemalige Stabsunteroffizier Achim Wohlgetan und Ex-Hauptmann Dirk Schulze 2009 in ihrem gemeinsam verfassten Bericht »Endstation Kabul. Als deutscher Soldat in Afghanistan «. Das Buch wurde zum Bestseller, im Februar erschien Wohlgetans Sequel: »Operation Kundus: Mein zweiter Einsatz in Afghanistan«.

Die Heldenepen sind in den letzten Jahren also sehr wohl geschrieben und gelesen worden – und natürlich sind es gebrochene Helden, unverstanden in der Heimat, alleingelassen von einer Führung, die sich der Realität des Krieges nicht stellen will. Im TV machen Dokumentationen, Heimkehrerdramen bis hin zur »Tatort«-Episode den Afghanistan-Veteran mit seiner posttraumatischen Belastungsstörung zum deutschen Äquivalent des *vietnam vets*. »Wir bauen da keine Schulen oder bohren Brunnen«, erklärt ein anonymer »Afghanistan-Veteran« in

Juni 2010: Soldaten beim Auftritt der AC/DC-Coverband Hellfire auf dem Bundeswehrstützpunkt Fermiz, Usbekistan an der Grenze zu Afghanistan. Foto: Ingo Niermann

*

Durch den HALO Trust durchgeführte kontrollierte Zerstörung
von US-Streubomben, die irrtümlich über einem Dorf und Obstplantagen in der Shomali-Tiefebene,
nördlich von Kabul, abgeworfen worden waren.



1969
Kenny Rogers & The First Edition
Ruby, Don't Take
Your Love to Town

Die große Stärke (und Schwäche) der Country-Musik: bittere Pillen in süße Melodien verpacken. Der später schwer erträgliche Kenny Rogers schlüpft in die Rolle des Vietnam-Veteranen im Rollstuhl, der mit ansehen muss, wie seine Ruby (schon lange vor Berlusconi insinuiert der Name sexuelle Unzuverlässigkeit bei jungen Frauen, siehe The Drifters, Rolling Stones) sich Locken dreht und die Lippen anmalt, um ihre Liebe in die Stadt zu tragen. Ihr Mann daheim kann ihr keine Liebe mehr geben. So explizit wie möglich und so diskret wie nötig, um sieben Millionen Singles zu verkaufen und den Vietnamkrieg ins Schlafzimmer zu tragen.

1971
Marvin Gaye
What's Going On

»Brother, Brother, Brother«, singt der eben-noch-Ladiesman aus der eben-noch-Hitfabrik Motown, und dann: »War is not the answer«. Der Brother ist der ideelle Bruder aus der *black community*. Der Bruder ist auch Marvins realer, zwei Jahre jüngerer Bruder Frankie Gaye. Der muss nach Vietnam, dient u.a. als Radio-DJ und überlebt traumatisiert. Auf Frankies Erzählungen beruht die ganze LP *What's Going On*. Damit gelingt Marvin gegen den Widerstand des Firmenpatriarchen Berry Gordy der Durchbruch zum Soul-Autor im Albumformat. Siehe auch Trus'me.

dem Bericht von Reichelt/Meyer. »Wir kämpfen nur noch ums Überleben.« Die Autoren kommentieren: »Er hatte das, was man im Vietnamkrieg den *thousand yard stare* nannte: den kampfmüden Blick durch alles hindurch in die Ferne.«

Diese Erzählungen fokussieren – meist unter wortreicher Betonung, dass man genau damit in Deutschland ein Tabu breche – den Blick auf die individuelle Kriegserfahrung. Die Ära, in der man deutsche Kriegseinsätze als bloß humanitären Einsatz verherrlicht hat, geht gerade zu Ende.

Der neue Zeitgeist erlaubt es, den Afghanistan-Krieg desillusioniert als Dilemma oder Desaster oder beides zugleich zu bewerten – solange man sich dabei in die Ängste, Sorgen und Bedürfnisse der Soldaten hineinfühlt.

»Die Leute haben sich diesen Kriegsschauplatz nicht ausgesucht, die machen das, weil wir ihnen sagen, sie sollen da hin«, erklärte Xavier Naidoo nach seinem Gastspiel bei den Soldaten in Afghanistan im Juni 2010. »Ich kann's nur jedem anderen Künstler in Deutschland empfehlen, die Truppen zu unterstützen, auch wenn man gegen diesen Krieg ist.« Naidoo hatte seinen Song »Alles kann besser werden« den Soldaten in Afghanistan gewidmet – mit Textzeilen wie »Ich will raus aus dieser Scheiße«, »Bitte gib nicht auf!« oder »Keiner muss sein Leben mehr gefährden«.

»Es gibt genauso viele Gründe zu sagen, man muss jetzt sofort aus Afghanistan raus, wie es Gründe gibt zu sagen, wir müssen da bleiben«, erklärt der Schauspieler Clemens Schick in einer ziemlich eitlen Dokumentation über seine Solo-Auftritte vor den deutschen Truppen 2008. »Und jetzt trotzdem zu sagen: Ich spiele dort Theater, mit einem Abend, der 'ne Ironie hat, der Humor hat, der auch böse ist, und der sich mit dem auseinandersetzt, wo er stattfindet, das mache ich, um in einen Prozess zu kommen – und das kannste runterstampfen auf den einen Satz: Clemens Schick macht Truppenbetreuung. Punkt.« Das inzwischen eingestellte People-Magazin Park Avenue fühlte in einer Reportage über Schicks Gastspielreise nach, wie dankbar die Soldaten waren, »dass da einer von zu Hause Aufmerksamkeit spendet, sich interessiert und engagiert, während sie ihren Arsch riskieren für das Heimatland.«

Unsere Jungs opfern sich da unten für die Heimat – diese Haltung ist allgegenwärtig und wird meist mit der Erwähnung garniert (bitterer Beigeschmack), dass in Umfragen regelmäßig fast zwei Drittel der Deutschen für den Abzug aus Afghanistan plädieren. Tatsächlich gibt es aber in Deutschland keine zahlenmäßig relevante Protestbewegung gegen diesen Krieg, genauso wie sich kultureller Aktivismus gegen ihn – in Form von Antikriegssongs oder Ähnlichem – bislang kaum Ausdruck verschafft. Dass eine so deutliche Mehrheit nicht einsieht, was *wir* dort zu suchen haben, ist offensichtlich schon lange kein Widerspruch mehr dagegen, *unseren* Soldaten bei dieser Suche viel Glück zu wünschen.

Ein Teil dieser Indifferenz mag darin begründet sein, dass Deutschland in Afghanistan wie im gesamten *war against terror* nur eine zwar prominente, aber doch untergeordnete Rolle spielt. Mit den Kontingenten für Afghanistan kaufte sich die damalige rot-grüne Regierung bei den USA vom Mitmachen beim Irakkrieg frei. Die Bundeswehr agiert in Afghanistan einerseits als Teil einer von den USA geführten Besatzungsmacht – andererseits beharrt Deutschland mit den Stützpunkten im Norden des Landes und der humanitären Ausrichtung auf eine Selbständigkeit und eine gewisse Distanz zur kriegsführenden Hauptmacht USA.

Das machte den Afghanistan-Einsatz eben auch lange Zeit so verdruckst, was die Sprachregelungen und die öffentliche Präsentation angeht. Der neue Kultus um *unsere* Soldaten in Afghanistan ist daher nicht zuletzt *bottom-up* geboren, also nicht Teil einer gesteuerten Imagekampagne: Endlich, so das Gefühl, sprechen diejenigen, die wissen, was wirklich da unten los ist. Die Kämpfer an der Front teilen ihr Geheimwissen mit der Nation, bringen etwas in die Öffentlichkeit, was die Politik lange verdrängte und leugnete: dass es um Leben und Tod geht.

Popstars und andere Künstler fungieren heute eher als Botschafter der beschriebenen neuen Ehrlichkeit, indem sie Vor-Ort-Erfahrungen machen – ohne sich dafür entlohnen zu lassen. Die Bundeswehr zahlt, wenn sich ein deutscher Künstler entschließt, in Afghanistan vor deutschen Soldaten aufzutreten, keine Gage, lediglich Transport, Unterbringung und Verpflegung.

Xavier Naidoo hat im Kontakt mit den Soldaten besonders gut gefallen, dass es »nicht um irgendeinen Bullshit, irgendeinen Smalltalk« geht. »Es geht hauptsächlich ums Jetzt, ums echte Leben.« Paul Kalkbrenner, der sich zu den Techno-Sets, die er Silvester 2010 im Camp Marmal in Masar-e Sharif sowie in Kundus gespielt hat, öffentlich nicht geäußert hat und weiterhin auch nicht äußern will, fand die Reise laut Videobericht im offiziellen Bundeswehr-Youtube-Kanal irgendwie »exciting«. Und: Er hätte »nicht gedacht, dass es so doll ravet«. Kalkbrenner selbst hatte das Verteidigungsministerium kontaktiert und Interesse bekundet, in Afghanistan vor deutschen Soldaten zu rocken. »Es war ein Vorschlag seines Managements, den wir gerne angenommen haben«, so Oberstleutnant Jörg Langer, Pressesprecher des Afghanistan-Einsatzes.

Im Zuge der Reform von der Wehrpflichtigen- zur Freiwilligen-Armee wird die Bundeswehr mit anderen Strategien anwerben müssen als bisher – rund 16.000 neue Rekruten pro Jahr werden gebraucht. Da gibt es schon die zwischen Computerspiel-Ästhetik und Actionkino gehaltenen Fernsehspots der Bundeswehr (»Karriere mit Zukunft«).

Aber auch Popstar-Gastspiele helfen natürlich mit, das Dienen in der Armee und nicht zuletzt den Kriegseinsatz als coolen, punktuell gar glamourösen Job zu normalisieren.

»Eine Veröffentlichung im Youtube-Kanal der Bundeswehr ist natürlich ein Teil der Öffentlichkeitsarbeit beziehungsweise Information über die Bundeswehr. Wir kommunizieren: Da sind Soldaten im Einsatz, um die wird sich gekümmert, und da gibt es auch so etwas wie eine Betreuungsmaßnahme, da treten sogar Künstler, Musiker, DJs auf«, erklärt Oberstleutnant Langer. »Das ist nicht unbedingt etwas, das man automatisch mit Afghanistan verbindet.«

Die zwei pro Tag erlaubten Dosen Bier zischen, vielleicht sogar mal mit Xavier Naidoo auf Du und Du kommen oder ein Autogramm von Paule Kalkbrenner abgreifen – von solcherlei Feierabendgestaltung trennt nach dem alltäglichen Einsatz im Taliban-Gebiet nur eine Türsteherin. Sie, eine blonde Militärpolizistin, erklärt im Bundeswehrvideo, was man mitbringen muss, um sie passieren zu dürfen: »Gute Laune, vielleicht 'n Knicklicht umgehängt, 'n vernünftigen Anzug und sich anständig benehmen«. Hinter ihr öffnet sich eine Sporthalle, umgebaut zur Party-Zone; dort wird gleich Paul Kalkbrenner auftreten – als wäre es ein normaler Abend in einem ganz normalen Club.

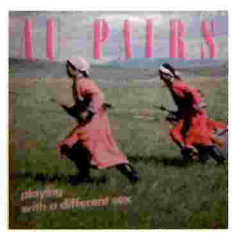
Paul Kalkbrenner mit Fans bei seiner Autogrammstunde am Hindukusch.
Foto: Bundeswehr / Bernd G.

*

Die Ziegeleien in Hussain Khit, östlich von Kabul.
Durch den Wiederaufbau in der Hauptstadt Afghanistans ist der Bedarf an Ziegeln stark gestiegen.

1973
Swamp Dogg
Sam Stone

Diese steinerweichende Southern-Soul-Ballade ist von John Prine geschrieben, gleichzeitig Country-Mann wie weißer Sly-Stone-Fan. Aus dem hier noch beschönigend »conflict« genannten Krieg in Südostasien kommt Sam Stone zurück mit einer Granate im Knie und einem Loch im Arm, in welches das ganze Geld fließt. Das schmerzlindernde Morphium und die Purple Hearts haben sich zu einer 100-Dollar-pro-Tag-Sucht ausgewachsen (Purple Hearts, eigentlich eine militärische Auszeichnung für Verwundete und Gefallene, war im Vietnamkrieg auch der Name einer Speedsorte). »There's a hole in daddy's arm / Where all the money goes / Jesus died for nothing I suppose«. Den ersten Teil des Refrains zitieren 1998 die Drogenrocker Spiritualized, auf dem zweiten fußt die Karriere von Patti Smith.



1981
The Au-Pairs
Dear John

Mit dem Begriff Au-Pair-Mädchen geraten auch The Au-Pairs in Vergessenheit, dabei gehören sie neben den Raincoats, Slits und Delta 5 zu den feministischen Postpunkbands Englands. Allerdings waren hier auch Männer dabei. Zu einem Punkfunk à la Gang Of Four trägt Sängerin Leslie eine dominahafte Sex-Lingo vor, während sich aus dem Hintergrund immer lauter werdend ein Refrain ins Bild drängt: »This is a letter to make you feel better«. Als »Dear John Letter« werden Briefe von Frauen an ihre Männer im Kriegseinsatz bezeichnet; Frauen, die die Abwesenheit ihrer Männer für sexuelle Abwechslung nutzen.

Wir werden ALLE STERBEN!

Warum man den PROTESTSONG vielleicht gar nicht vermissen muss

Text — Kristof Schreuf

Der Protestsong ereichte seine größte Popularität in den sechziger Jahren. Zwischen zwei Liedern. Das eine ist *Masters of War*, von Bob Dylan 1963 veröffentlicht. Das Thema lag in der Luft, seit der US-Präsident Eisenhower in seiner Abschiedsrede als Erster vor dem Einfluss des »militärisch-industriellen Komplexes« gewarnt hatte. Gemeint waren Politiker, Militärs und die Industrie sowie ihre Verbindungen untereinander. Dylan wirft ihnen vor, dass sie mit seiner Welt spielen, als wäre sie ein Spielzeug. Sie »bauen, um zu zerstören«. Sie sind für ihn Feiglinge, denn sie »verstecken sich hinter Wänden und Schreibtischen«. Für das, was sie tun, würde ihnen »noch nicht mal Jesus vergeben«. Dylan ruft ihnen gegen Ende zu: »Ich hoffe, dass ihr sterbt.«

Masters of War wurde geschrieben, um es der Bedrohung entgegenzuhalten. Das Stück war die stumpfe, buchstäbliche Version einer betagten Formel der Surrealisten: »Kunst als Waffe«. Es bestand vor allem aus einer gutgemeinten Absicht und der Sicherheit, richtig zu liegen. Der Protestsong, wie ihn Dylan damals, und zum Glück nicht allzu lang spielte, hatte die Toten gewissermaßen vor sich. Das wirkte.

Der Popsong, wie ihn die Beatles zur selben Zeit spielten, hatte viele, viele Millionen Tote hinter sich. Mit dem Weltkrieg, der Atombombe und dem Holocaust war es zu so maßlosen Entsetzlichkeiten gekommen, dass man danach nicht einfach weitermachen konnte. Es ließ sich nicht zum Alltag übergehen, denn man musste mit etwas umgehen, mit dem sich nicht umgehen ließ. Deshalb brauchte es für die Beatles mehr als den Protestsong. Überleben war ein Wahnsinn. Um das Überleben zu überstehen, musste gejubelt werden. Bei einer Feier, die ohne Anlass auskommen musste. Und diese Feier war der Popsong.

Das zweite Lied, das die Popularität des Protestsongs in den Sechzigern markierte, sagte sein Anliegen ganz ohne Worte: *The Star-Spangled Banner*, wie es Jimi Hendrix 1969 auf dem Woodstock-Festival spielte. In den Gitarrentönen explodierten Bomben und Kampfflugzeuge senkten sich zum Sturzflug. Hendrix konnte seine Gitarre in die Waffen verwandeln, mit denen in Vietnam gekämpft wurde. Und diese Waffen hackten in das Herz Amerikas. Sowohl *Masters of War* als auch *The Star-Spangled Banner* fanden ihre Anlässe in Kriegen, der eine drohte während der Kuba-Krise, der andere war der Vietnam-Krieg. Protestsongs brauchten den Krieg. Wenn gerade keiner herrschte oder nicht wenigstens in Kürze ausbrechen konnte, bedeutete das schlechte Zeiten für den Protestsong.

In seinen guten Zeiten schmückte er sich mit den Fragen, die er stellte. Man nannte sie »unbequeme« Fragen. Die Platte *The Freewheelin' Bob Dylan*, auf der *Masters of War* drauf ist, enthält ein weiteres Stück, das in die gleiche Kerbe haut, *Blowin' in the Wind*. Dylan will da unter anderem wissen, wie lange noch Kanonkugeln fliegen müssen, bevor sie endlich verboten werden. Viele von Dylans Kollegen spornte das an, mehr zu tun als unbequeme Fragen zur Akustikgitarre zu stellen. Sie ›mahnten‹ auch bald, sie ›warnten‹ und ›legten einen Finger in eine Wunde‹. Wenn sie überraschenderweise mal einen Witz rissen, dann vergaßen sie nie dafür zu sorgen, dass der im Hals des Hörers steckenblieb. Country Joe McDonald brachte diese Technik beim *I feel like I'm fixin' to die*-Rag zur Blüte. Einem Lied gegen die Wehrpflicht und die Teilnahme am Vietnam-Krieg: »And it's five, six, seven / Open up the pearly gates / Well, there ain't no time to wonder why / Whoopee! We're all gonna die«.

Gut vierzig Jahre danach sind der eine Protestsänger oder die andere Protestsängerin immer noch manchen im Gedächtnis. Doch wer ihnen jetzt noch zuhört, dem fallen die drei hervorragenden Eigenschaften ihrer Songs auf. Sie waren penetrant, sentimental oder unerträglich. Zum Glück werden heute kaum noch Protestsongs geschrieben. Denn das würde schlimm werden. Wenn wir jetzt einen Protestsänger erdulden müssten, dann erschiene der uns wie der schreckliche Kinderarzt Hoffmann, der uns in den von ihm Mitte des 19. Jahrhunderts beschriebenen Zappel-Philipp oder in den Daumenlutscher verwandeln würde. Der, dem die Daumen abgeschnitten werden.

Dem Protestsong hatte man dagegen Teile seines Gehirns rausgeschnitten. Sonst hätte er nicht so beharrlich so viel ignoriert. Gegen den militärisch-industriellen Komplex zu singen zum Beispiel, gegen die Wehrpflicht, gegen den Krieg im Allgemeinen oder einen Krieg im Besonderen, und trotzdem einen guten Song hinzukriegen, ist ausgeschlossen. Das liegt an dem gemeinsamen Thema: dem Tod. Der ist dafür einfach einige Nummern zu groß. Wer aber trotzdem gegen den Tod singt, wer es mit dem Krieg ›aufnimmt‹, der macht die Musik schlecht.

Der Tod ist stärker als jede Musik. Dem Protestsong ist das immer erstaunlich egal gewesen. Wahrscheinlich hält er einfach wenig von Popmusik.

Er kommt zwar nicht ganz ohne sie aus, führt sich aber auf, als wäre sie seine unwichtigste Zutat. Der Protestsong ist neidisch auf sie. Er hasst Popmusik.

Wie müsste ein neuer Protestsong sein, damit er Lust macht, sich überhaupt wieder mit ihm zu beschäftigen?

Nun, er sollte zum Beispiel nicht in Aussicht stellen, wie schlimm alles werden wird. Kann ja sein. Aber wie nah der *Eve of Destruction* ist, den Barry McGuire in seinem ebenfalls in den sechziger Jahren gelandeten Riesenhit besungen hat, weiß keiner. Der Protestsong sollte daher nicht sagen, wenn dieses so weitergeht, dann wird in fünf Jahren jene Katastrophe eintreten, und wenn das nicht aufhört, dann müssen wir mit einer Apokalypse dann und dann rechnen. Denn niemand war bisher in der Zukunft, keiner kann von seinen Eindrücken und Erfahrungen dort berichten. Deshalb kann keiner mit der Zukunft als Argument kommen. Auch nicht mit einer dunklen Zukunft. Der Protestsong hat das aber immer wieder getan.

Viel besser täte er daran, die reichen Möglichkeiten des Popsongs für sich zu nutzen. Dann kann er sogar »Nein!« sagen. Aber er muss das tun, indem er »Ja!« sagt.

»Ain't gonna work on Maggie's Farm no more!«:
Bob Dylan bei den Grammy Awards 2011, © Kevin Mazur/WireImage

*

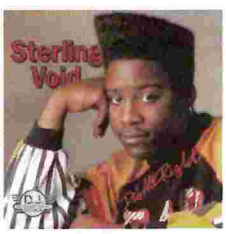
Kristof Schreuf war Sänger der Bands Kolossale Jugend und Brüllen, sein im letzten Jahr auf Buback erschienenes Soloalbum *Bourgeois with Guitar* war in Spex #325 Platte der Ausgabe.

*

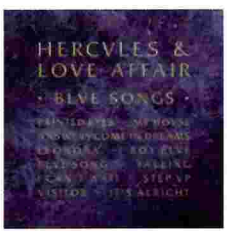
Durch Beschuss zerstörtes Wohn- und Geschäftsgebäude in Karte Char,
einem zur Zeit des afghanischen Bürgerkrieges in den neunziger Jahren massiv umkämpften Bezirk Kabuls.

1982
Sun Ra Arkestra
Nuclear War

Im Jahr von Thatchers Falklandkrieg als Maxi-Single auf dem Y-Label veröffentlicht, so abstrus wie logisch, war doch Y die Heimat der Pop Group. Die holt sich mit Sun Ra einen Säulenheiligen ihres linksradikalen Punkfunk-Jazz nach England. »Nuclear war is a motherfucker / If they push that button / Your ass's gotta go… / You can kiss your ass goodbye«, rap-singt ein Mr. Re zu einem Soul-Jazz-Groove, der auch Gil Scott-Heron gefallen hätte. Sechs Jahre später covert Sun-Ra-Verehrer Brian Ritchie (Violent Femmes) den Song als Doppel-A-Seiten-12-Inch auf SST. A: Atomkrieg (Deutsch) B: Nuclear War (English). Atomkrieg klingt bei Ritchie wie »Atemkrieg«.



(…)



1987, 1988, 2011
Sterling Void, Pet Shop Boys, Hercules And Love Affair
It's Alright

Am Ende jeder Clubnacht spielte der DJ Sterling Void: »If the music plays forever / It's gonna be alright«. Mit dieser Verheißung wurden die Tänzer in den Morgen entlassen. So war das in Andy Butlers Jugend, und deshalb covert er mit Hercules And Love Affair diese House-Hymne. Er nimmt das Tempo raus, sodass die ersten Textzeilen überdeutlich hörbar werden. »Dictation being forced in Afghanistan / Revolution in South Africa taking a stand«. Ein Vierteljahrhundert ist vergangen, allein das Wort Afghanistan in diesem Glücksversprechen holt den House-Eskapismus auf den Boden der Tatsachen zurück.

*

Zerstörte zivile und militärische Radiostationen auf dem Kohe Asmai (auch »Radio-TV-Berg« genannt). Blickrichtung: West-Kabul.

2007
Shackleton
Blood on My Hands
(Ricardo Villalobos Apocalypso Now Mix)

Vor vier Jahren gefeiert als der Track, der Dubstep und Minimal vermählt, achtete zunächst kaum jemand auf den Text, den eine ins Gespenstische runtergepitchte Stimme vorträgt: »When I see the towers fall / It cannot be denied that / As a spectacle / It is a realization of the mind«. Shackletons Antwort auf den Fall der WTC-Türme geht haarscharf an Stockhausens viel kritisiertem Wort vom Anschlag als »Kunstwerk« vorbei. Villalobos – dessen Eltern vor Pincochets Schergen aus Chile flüchteten – streckt das Stück auf fast zwanzig Minuten. Immer wieder »When I see the towers fall…«, ein Klagelied auf die Opfer der asymmetrischen Kriege des 21. Jahrhunderts.

2007
Trus'me
W.A.R.

Trus'me aus Manchester ist ein weißer Adept von Moodymann und Theo Parrish, dessen Schaffen von den Helden in Detroit jedoch nicht ohne Argwohn verfolgt wird. Diesen Deep-House-Track bastelt David James Wolstencroft um die Stimme eines noch berühmteren Afroamerikaners aus Detroit: Marvin Gaye. Doch Trus'me belässt es nicht bei ein paar wohlfeilen Gesangsschleifen, er lässt Gaye über seinen Bruder Frankie sprechen. Der kam (siehe oben) als Wrack aus Vietnam zurück und inspirierte Marvin zu *What's Going On*. Ein schmaler Grat zwischen Tribute, Memorial und Blaxploitation.

alle zehn Songtexte — Klaus Walter

Pop protestiert nicht mehr?
DAS WOLLEN WIR DOCH MAL SEHEN.

Spex und ByteFM suchen neue Protestsongs

DER PREIS

Gesucht werden Protestsongs, die textlich und / oder musikalisch Bezug nehmen auf politische, soziale oder kriegerische Konflikte der letzten Monate. Gern dürfen die Songs – wie Kristof Schreuf auf s.40 anregt – »Nein!« sagen, indem sie »Ja!« sagen. Akustikgitarre und Mundharmonika sind nicht verboten, führen aber zu Abzügen in der B-Note. Die zehn Favoriten der Jury werden ab Mitte Mai beim Webradio ByteFM auf Rotation genommen. Der Gewinner-Song bekommt einen Ehrenplatz auf der Spex-CD in Ausgabe #333, der oder die KünstlerIn wird im Heft vorgestellt.

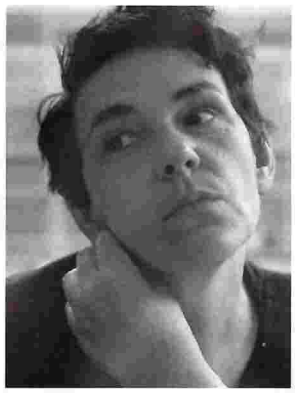
DIE EINREICHUNG

MP3-Dateien an protestsong(at)spex.de oder CD-Rs an: Spex, Stichwort: Protest, Köpenicker Straße 178/179, 10997 Berlin. Anzufügen ist eine Kurzbio des Künstlers, der Künstlerin oder der Band. Von Live-Performances in oder vor der Spex-Redaktion bitten wir abzusehen. Ob bereits veröffentlicht oder unveröffentlicht: Einreichungen dürfen nicht älter sein als sechs Monate.

DER EINSENDESCHLUSS

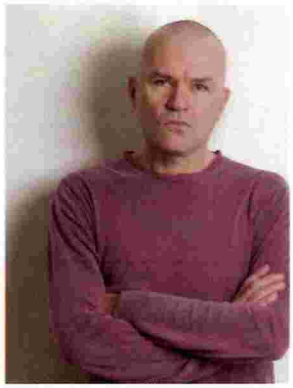
6. Mai 2011, Poststempel oder Maildatum

DIE JURY



Christiane Rösinger

Stephan Rath



Klaus Walter

Andreas Spechtl

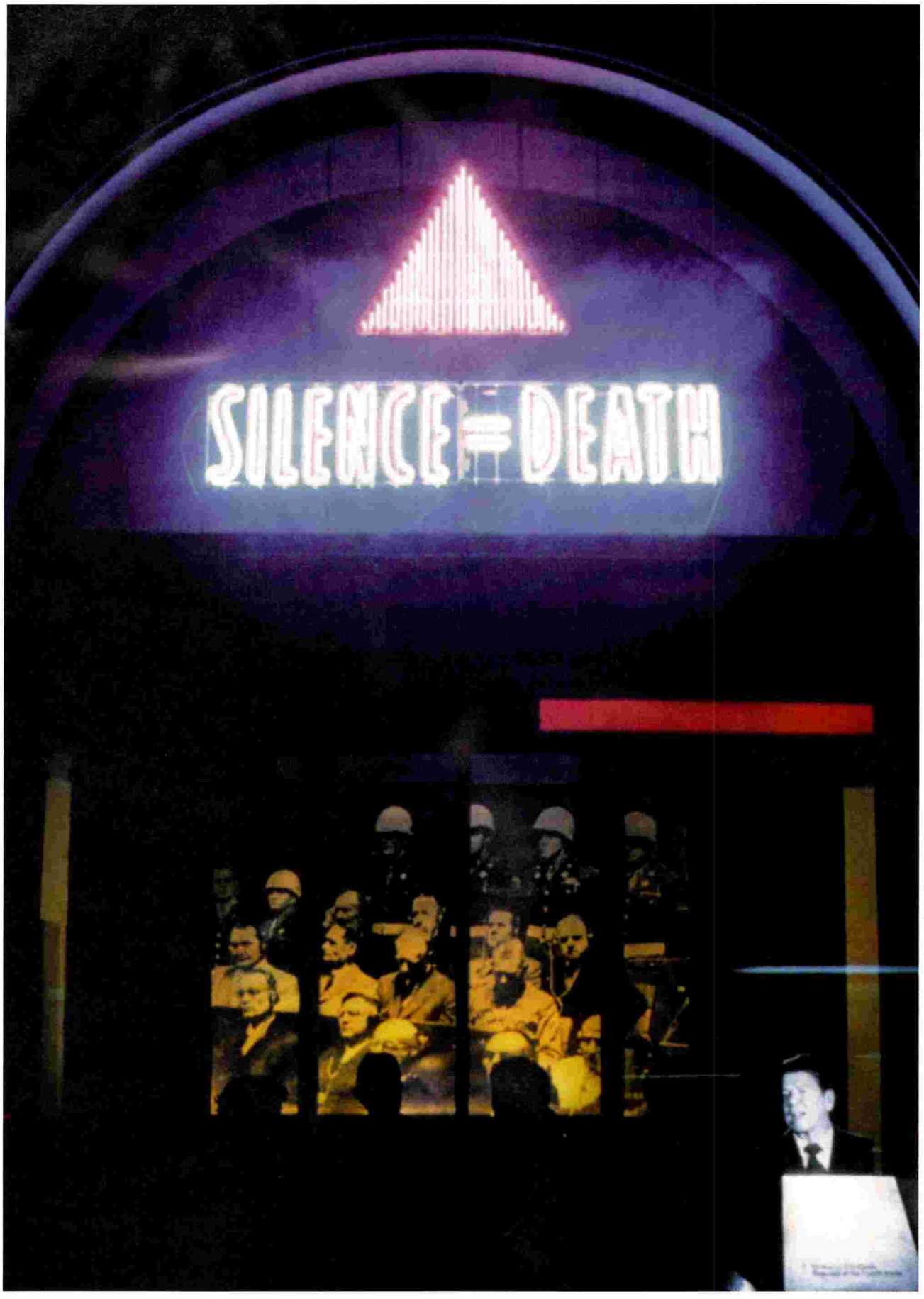
Die JURY besteht neben der Spex-Redaktion aus:

CHRISTIANE RÖSINGER ist Musikerin und Autorin. Sie spielte bei den Lassie Singers und ist Kopf der Band Britta. Sie schreibt u. a. für die taz, den Tagesspiegel und die Berliner Zeitung über Popkultur. 2008 erschien ihre autobiografische Textsammlung *Das schöne Leben*, 2010 folgte ihr Soloalbum *Songs of L. and Hate*. Mit ihm war sie im März beim Echo für den Kritikerpreis nominiert.

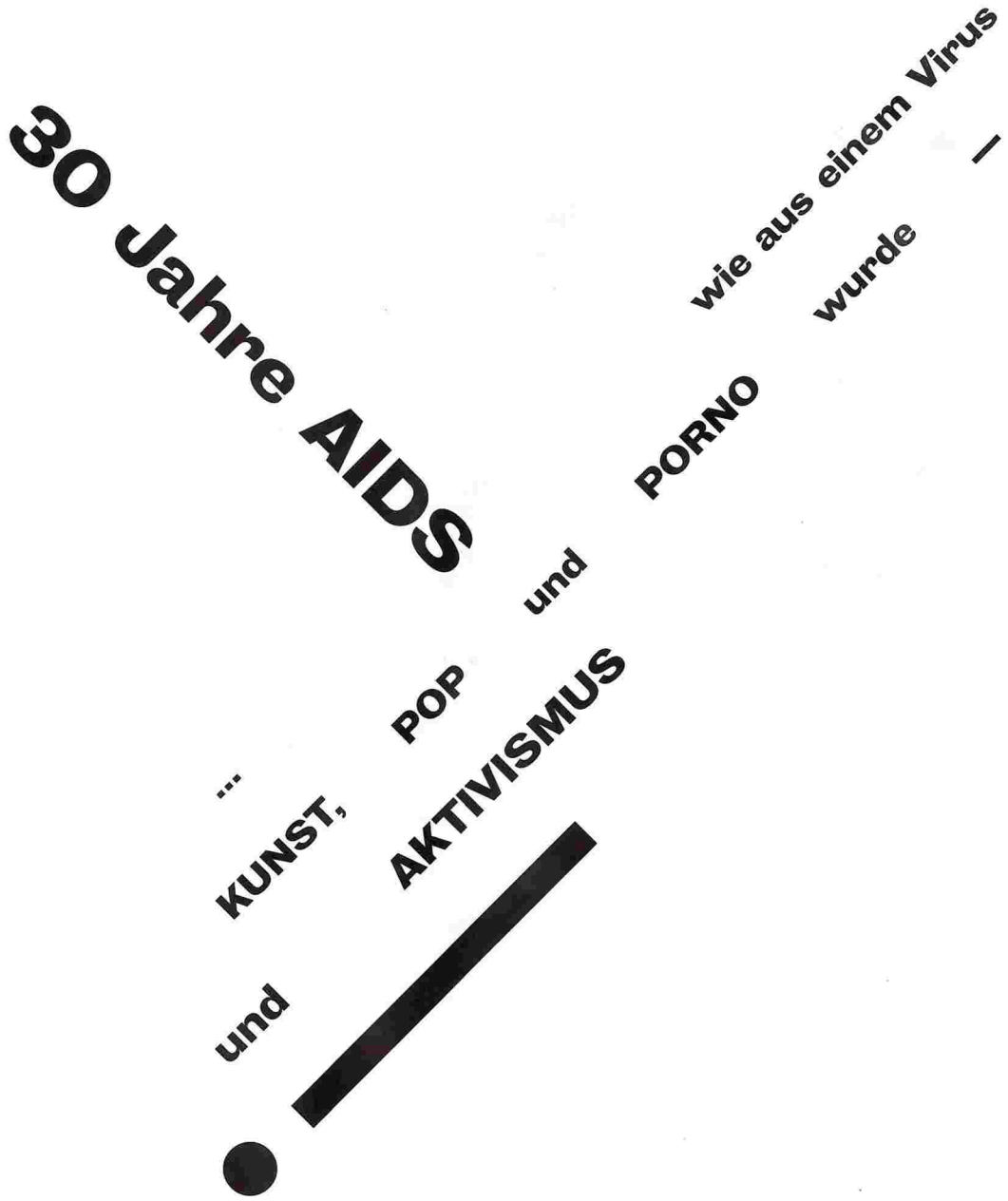
STEPHAN RATH ist Musikmanager, Marketingmogul und Promoter. Nach Jahren bei L'age d'Or arbeitet er beim Hamburger Label Buback (1000 Robota, Kristof Schreuf, F.S.K) und managt u. a. Tocotronic und den Produzenten Tobias Levin. Nebenbei ist er Schlagzeuger der Goldenen Zitronen, weiterhin Sammler und DJ seltener Musik aus den sechziger Jahren.

ANDREAS SPECHTL ist Sänger der österreichischen, in Berlin lebenden und arbeitenden Band Ja, Panik. Zusammen mit seinen Bandkollegen betreibt er Nein, Gelassenheit, ein Sublabel von Staatsakt, auf dem 2010 das Debüt von Hans Unstern erschien. Seit 2006 haben Ja, Panik vier gefeierte Alben veröffentlicht, aktuell *DMD KIU LIDT* (siehe Kritik in diesem Heft).

KLAUS WALTER ist DJ, Buchautor und moderiert bei ByteFM die Sendung *Was ist Musik*? Als Journalist schreibt er für taz, Frankfurter Rundschau und Spex über Popkultur, Politik und Fußball. Er veröffentlichte die Bücher *Plattenspieler* und *Die Bundesrepublik Deutschland.* Seit 2009 gehört er dem Beirat für Musik des Goethe-Instituts an.



ACT UP, *Let the record show...* 1987
Photo: Fred Scruton



Im Juni 1981 wurde erstmals über ein Virus berichtet, das die Welt erschüttern und nachhaltig verändern sollte. Welchen Einfluss hat HIV auf die Popkultur ausgeübt? Und wie wurde der Krankheit AIDS, von der derzeit 33,3 Millionen Menschen weltweit betroffen sind und die noch immer unheilbar ist, sonst künstlerisch begegnet? In unserem Special *30 Jahre AIDS* erinnert sich der amerikanische Kunstkritiker DOUGLAS CRIMP an den frühen AIDS-Aktivismus in New York. Ralf Krämer befragt den chinesischen Regisseur ZHAO LIANG zu seinem Film *Zai Yi Qi – Together*, der vom Schweigen um die Krankheit in China handelt. Robert Defcon befasst sich mit der Verdrängung und Fetischisierung der Ansteckungsgefahr im Porno, und Jan Kedves lässt Revue passieren, wie aus AIDS Werbung von und für Popstars wurde. Dazu erinnern wir in einer Liste an 30 kulturhistorische AIDS-Momente – vom Tod KLAUS NOMIs bis zu Gags bei SOUTH PARK.

Der 1944 geborene Kritiker und Kunsthistoriker DOUGLAS CRIMP war ein frühes Mitglied der New Yorker Aktivistengruppe ACT UP und langjähriger Mitherausgeber des amerikanischen Kunst- und Theorie-Leitmagazins October. Deren 1987 erschienene Ausgabe über AIDS gilt bis heute als richtungsweisende Veröffentlichung zum Thema. Zuvor, in den Siebzigern, hatte Crimp mit *Pictures* im New Yorker Artists Space eine der ersten Ausstellungen kuratiert, die postmoderne Positionen wie Appropriation Art auf den Punkt brachten. Heute lehrt er an der Universität von Rochester. Ein Gespräch über die kulturelle Repräsentation von AIDS, Rollerskate-Discos in New York und die Sexiness der Angst.

»Kunst kann Leben retten. Das wurde aber damals nicht anerkannt.«

Interview mit Douglas Crimp

Interview — Philipp Ekardt
Fotos — Adrian Crispin

DOUGLAS CRIMP, wie haben Sie zum ersten Mal von AIDS gehört? Was war Ihre erste Reaktion?

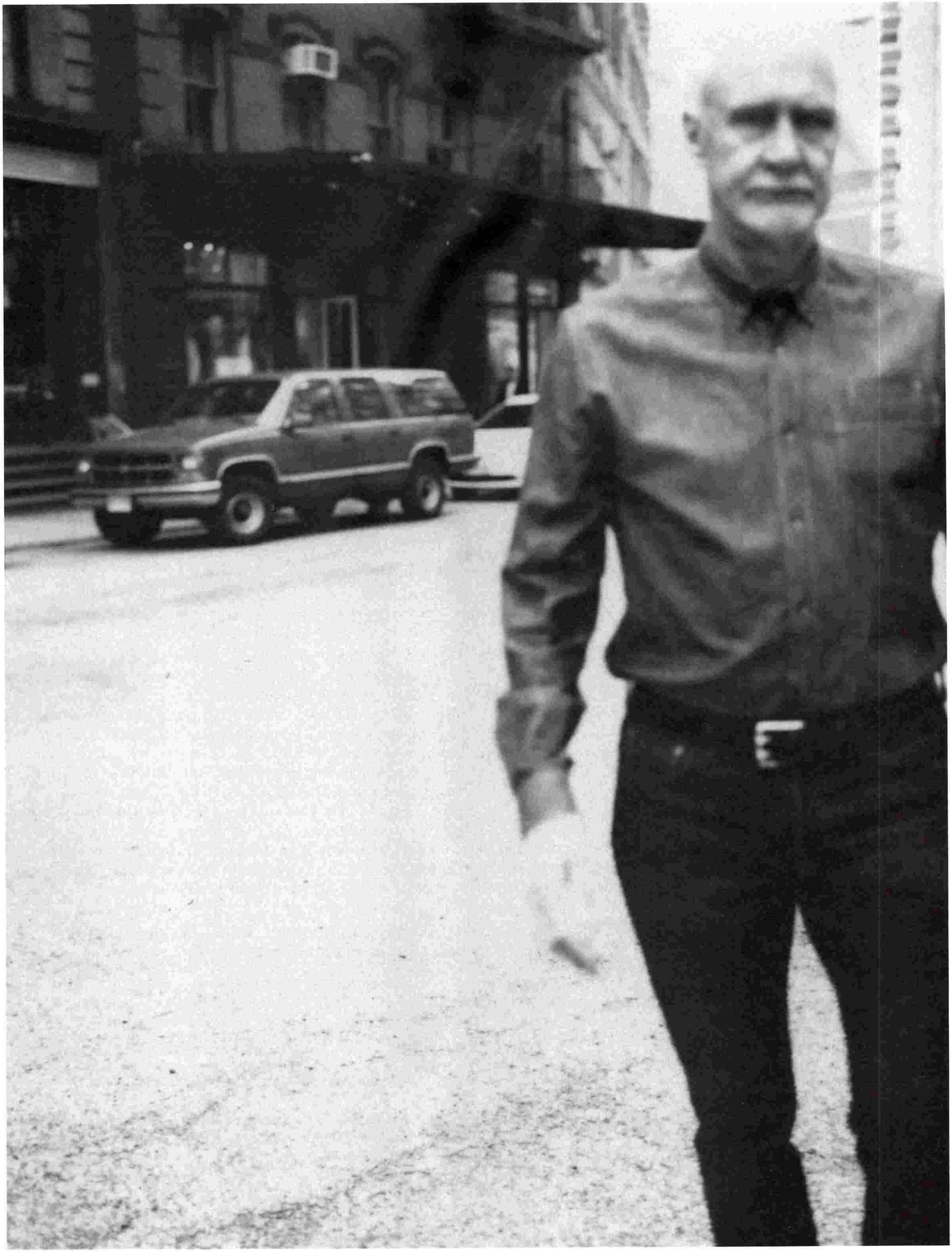
Es war im Juli 1981, ich war gerade auf dem Weg nach Fire Island, um dort das Independence-Day-Wochenende zu verbringen. In der New York Times las ich einen Artikel über »Schwulenkrebs«. Dabei handelte es sich um deren Version eines Berichts über Kaposi-Sarkome und pneumozystische Lungenentzündungen bei homosexuellen Männern, der kurz zuvor im Morbidity and Mortality Weekly Report des Center for Disease Control, also der amerikanischen Seuchenbehörde erschienen war. Ich erinnere mich auch an einen Text, der in der darauffolgenden Woche in der Village Voice erschien, in dem behauptet wurde, die Times hätte ihre Geschichte bewusst an diesem Datum veröffentlicht, um den Schwulen das lange Feiertagswochenende zu ruinieren, und das entsprach auch meiner Reaktion. Eine homosexuelle Krankheit? – vollkommen unmöglich, schließlich handelt es sich bei Homosexualität um ein kulturelles Konstrukt. Mit dieser Einschätzung, dass es sich bei der ganzen Sache um einen Komplott handelte, der schwule Männer davon abhalten sollte, Sex zu haben, oder »zu viel Sex« zu haben – wie viel auch immer das sein sollte –, habe ich über Jahre die Angst vor AIDS verdrängt oder mich zumindest davon abgeschottet. 1985 zog ich für ein Jahr nach Westberlin, um dort für meine Dissertation zu forschen und nicht ständig an AIDS erinnert zu werden. Ohne Erfolg. Ich bekam einen Ausschlag, und während der Untersuchung testete man mich auch auf HIV – ohne meine Zustimmung und ohne mich überhaupt zu informieren. Als der Doktor mir das Testergebnis mitteilte, leitete er das Gespräch mit den Worten ein: »Sie wissen ja, es gibt da eine Erkrankung des Immunsystems…« Ich sagte: »Von AIDS habe ich natürlich schon gehört.« »Nein«, antwortete er, »Ihr Test war negativ. Aber Sie haben vermutlich Lupus.« Nach weiteren Tests stellte sich das als Fehldiagnose heraus… Zu der Zeit starb gerade der frühere Liebhaber meines deutschen Freundes in Berlin an AIDS.

Wie war die Situation in New York, als Sie zurückkehrten?

Mein Freund Hector Caicedo hatte seine Diagnose erhalten und erkrankte bald darauf. Ein anderer Freund, der Künstler René Santos, war bereits tot. Es war ziemlich spät, aber ich fing an, Safer Sex zu praktizieren. Im Sommer 1987 begann ich dann darüber nachzudenken, einige Beiträge über AIDS in der Kunstzeitschrift October zu veröffentlichen, wo ich damals Redakteur war. Zunächst gab ich zwei oder drei Artikel in Auftrag. Ich bat den Literaturtheoretiker Leo Bersani, Simon Watneys Buch *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*, das damals gerade erschienen war, zu besprechen – daraus wurde dann Bersanis berühmter Essay *Is the Rectum a Grave?*. Ich selbst wollte auch etwas schreiben und machte mich deshalb daran, soviel wie möglich über AIDS in Erfahrung zu bringen.

Wie schwierig war es damals, an verlässliche Informationen über die Krankheit zu kommen?

Als die Epidemie ausbrach, gab es keine korrekten Informationen. Man wusste nichts, abgesehen von dem, was die Ärzte und Wissenschaftler Tag für Tag zusammentrugen. Und es gab eine Menge wilder Spekulationen und bösartiger Verkündigungen von



AIDS (Cadmium Orange Light) 1988 und *AIDS (Lascaux Green Light)* 1988
Installationsansicht General Idea / Une rétrospective, 1969 - 1994
Courtesy the Estate of General Idea
© Pierre Antoine – Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC, 2011

der Sorte, AIDS sei »Gottes Strafe für einen widernatürlichen Lebenswandel«. Die früheste und auch beste Berichterstattung erschien in den schwulen Medien. Natürlich habe ich beunruhigt die Debatten verfolgt, die in der schwulen Zeitung New York Native wüteten. Die paranoiden Positionen, die von der Redaktion vertreten wurden, machten es einem wiederum einfacher, die ganze Angelegenheit abzutun, auch wenn die besser informierte und vernünftigere Berichterstattung von Lawrence Mass ebenfalls dort erschien. In einer Galerie im East Village sah ich dann die Pilotfassung eines der ersten AIDS-Aktivismus-Videos, *Testing the Limits* – was auch dem Namen der Gruppe entsprach, die es gemacht hatte. Ich war beeindruckt und nahm Kontakt mit Gregg Bordowitz auf, einem der Mitglieder des Kollektivs. Das Video bestand aus einer Montage von Stimmen und Bildern verschiedener AIDS-Betroffener, die sich zusammenfinden, um eine aktivistische Bewegung zu gründen. Wie Gregg es in seinem Essay für die AIDS-Sondernummer von October schrieb: Das Video »bildete ein Bündnis ab«. Es war auch Gregg, der mir riet, dass ich – wenn ich soviel wie möglich über AIDS erfahren wolle – zu den Treffen von ACT UP gehen solle, die sich erst kurz zuvor formiert hatten. Diesen großartigen Rat habe ich beherzigt. Aus den paar Artikeln, die ich für October geplant hatte, wurde dann eine doppelt so umfangreiche Sondernummer, die auch als Buch *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* erschien.

Mit Bezug auf das Aufkommen von AIDS haben Sie geschrieben, dass es »der Schatten des Todes war«, der Ihnen »endgültig die Grenzen meines Verständnisses der Postmoderne aufgezeigt« habe.

Ja, meine Arbeit über die Postmoderne hatte sich bis dahin weitestgehend darauf beschränkt, über die Institutionen des künstlerischen Modernismus nachzudenken und darüber, auf welche Weise zeitgenössische künstlerische Praktiken seit den 1960er Jahren – Pop, Minimalismus, Konzeptkunst, Performancekunst und so weiter – die theoretischen Grundlagen dieser Institutionen obsolet machten. Als ich dann begann, über AIDS zu schreiben, konnte sich mein Verständnis dessen, was eine kulturelle Praxis ausmacht, nicht länger auf die Kunstwelt beschränken. Obwohl meine Kritik an der modernistischen Ästhetik und an den Kunstinstitutionen der Moderne darin bestand, dass diese die Kunst vom sozialen und politischen Leben separierten, hatte ich mich dennoch hauptsächlich mit Kunst beschäftigt. Mein ursprüngliches Interesse, etwas in October über AIDS zu veröffentlichen, gründete in der Beobachtung, dass die Kunstwelt AIDS auf genau diese Weise behandelte:

Man konnte zwar Kunstwerke verkaufen, um Geld für die AIDS-Forschung zu sammeln, aber die Vorstellung, dass Kunst sich direkt mit AIDS befassen könne, kam niemandem in den Sinn.

Weil die Krankheit angeblich nicht als Thema für Kunst taugte?

Wenn AIDS damals Gegenstand von Kunst wurde, dann meist nur in Arbeiten, die sich mit Trauer und Gedenken auseinandersetzten – zum Beispiel Ross Bleckners Gemälde von Begräbnisurnen.
Ich fand es aber beklagenswert, dass vom traditionellen idealistischen Standpunkt aus gesehen ein Kunstwerk nicht unmittelbar etwas gegen AIDS tun können sollte, zum Beispiel indem es einen Beitrag zum AIDS-Aktivismus lieferte. Im Gegenteil, wie ich es in meiner

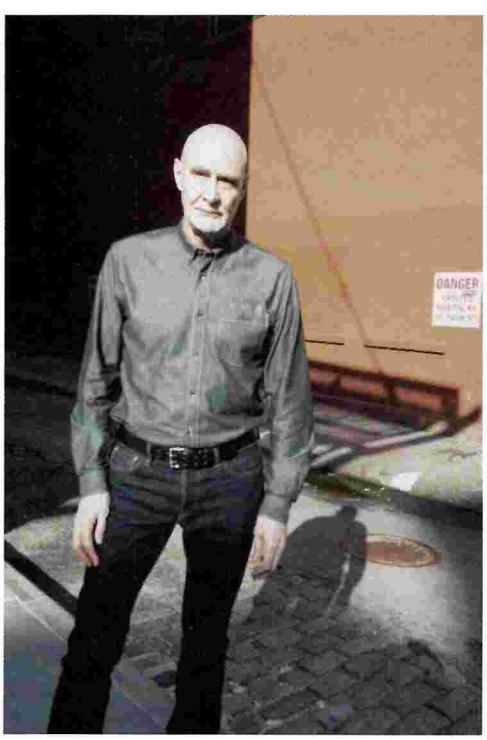
Einleitung zur October-Ausgabe über AIDS formulierte: »Kunst kann Leben retten.« Das wurde aber damals nicht anerkannt.

ACT UP bemühten sich um entsprechendes Handeln und begannen, künstlerische Antworten auf die AIDS-Krise zu entwickeln, indem sie die Begrenzung des Museums verließen und im öffentlichen Raum intervenierten.

Bei ACT UP waren viele Künstler beteiligt, inklusive einer Gruppe aus dem Independent Study Program des Whitney Museums, wie zum Beispiel der bereits erwähnte Gregg Bordowitz und Ray Navarro. Einige meiner Studenten von der Cooper Union schlossen sich ACT UP an und machten Poster und Videos. Auch unter den Mitgliedern der Künstlergruppe Gran Fury gab es einige junge Frauen und Männer, deren Arbeit schon sehr differenziert war – Tom Kalin, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Moffett. McCarty und Moffett gründeten später die Designagentur bureau, mit der es ihnen gelang, queere aktivistische Politik auch im kommerziellen Designbereich stark zu machen, etwa in ihren Arbeiten für progressive Einrichtungen wie Ärzte ohne Grenzen, Gay Men's Health Crisis, die American Civil Liberties Union oder das Open Society Institute. Später, in den frühen neunziger Jahren, haben bureau auch das Titeldesign für einige wichtige Filme des New Queer Cinema entworfen, etwa zu Tom Kalins *Swoon* oder Todd Haynes' *Safe* und *Velvet Goldmine*. Gleichzeitig nutzten sie das, was sie im Zusammenhang von ACT UP gelernt hatten, für ihre eigene Kunst.

Gibt es eine strikte Trennlinie zwischen Kunst, die AIDS oder HIV thematisiert, und aktivistischen Arbeiten, die künstlerische Strategien anwenden?

Ich denke nicht, dass es eine klare Trennlinie gibt, und ich glaube auch nicht, dass wir ohne weiteres im Vorhinein wissen können, welche Arbeit *aktivistisch* ist und welche nicht. Wir sollten auch keine Grenze zwischen der Kunstgalerie und dem öffentlichen Raum ziehen.



18. März 2011 in New York: Beim Spex-Shooting in Tribeca begegnet Douglas Crimp an der Ecke Duane Street und Staple Street zufällig dem Bildhauer Richard Serra und seiner Frau Clara Weyergraf-Serra.

Öffentlichkeit ist nicht die Funktion irgendeines Ortes – Galerie versus Straße zum Beispiel. Öffentlichkeit muss durch Formen der Adressierung hergestellt werden.

Als ich anfangs über aktivistische Kunst in Bezug auf AIDS schrieb, befasste ich mich mit Arbeiten, die im Kontext der aktivistischen Bewegung entstanden, die aber aus den Kunstinstitutionen ausgeschlossen wurden. Über diese Exklusion habe ich mich damals sehr polemisch geäußert.

Sehen Sie heute noch irgendwelche signifikanten Thematisierungen von AIDS in der zeitgenössischen Kunst? Das Thema scheint so gut wie verschwunden zu sein – beziehungsweise es wird in zunehmendem Maß zum Gegenstand historischer Ausstellungen, wie zum Beispiel den Retrospektiven der Werke von Felix Gonzalez-Torres oder der kanadischen Künstlergruppe General Idea.

Ein Grund, warum die aktuelle Kunst nicht nach der Fortsetzung der AIDS-Krise in der Gegenwart fragt, ist sicherlich derselbe, warum AIDS generell in den wohlhabenden Gesellschaften des Westens aus dem Bewusstsein der meisten Menschen verschwunden ist: die hochaktive antiretrovirale Therapie. Aber es gibt tatsächlich ein starkes retrospektives Interesse am AIDS-Aktivismus. Die *ACT UP New York*-Ausstellung, die Helen Molesworth und Claire Grace 2009 für das Harvard Art Museum organisiert haben und die dann im Herbst 2010 bei White Columns in New York gezeigt wurde, hat eine Menge Aufmerksamkeit erregt.

Ist hier ein zynischer Mechanismus am Werk, der dafür sorgt, dass ein künstlerisches Werk für ein zeitgenössisches Publikum attraktiver oder interessanter wird, weil der Künstler an den Folgen von AIDS gestorben ist?

Ich würde die nachträgliche Begeisterung für das Werk eines Künstlers wie Gonzalez-Torres nicht vorschnell zynisch nennen. Er war ein sehr versierter Künstler.

Es ist praktisch unvermeidlich, dass der Marktwert eines etablierten Künstlers nach dessen Tod steigt, aber das ist nicht der Grund für das aktuelle Interesse an Gonzalez-Torres' Arbeit.

Wie jede gute Kunst ist sein Werk für eine weite Spanne an Interpretationen offen und umfasst verschiedene Referenzen: dazu gehören AIDS, Homosexualität und Tod, aber auch andere wie die latente Dekorativität von Minimal Art und die Beziehung zwischen Performance Art und queerer Clubkultur. Gleichzeitig sind auch viele Künstler, die an AIDS gestorben sind und deren Werk weniger bekannt war als das von Gonzalez-Torres, völlig in Vergessenheit geraten. Deren Freunde und Unterstützer müssen darum kämpfen, ihre Arbeit bekannter zu machen.

Ist es überhaupt legitim, eine besondere Verbindung zwischen der künstlerischen Thematisierung von AIDS und der schwulen Community zu konstruieren? Hat es nicht vielmehr eine männliche Homosexualisierung von AIDS gegeben?

Es gibt offensichtliche Gründe dafür, warum schwule Männer aus der Mittelklasse, die von AIDS betroffen waren, Anfang der 1980er als erste vom ärztlichen Establishment wahrgenommen und registriert wurden. Natürlich waren zuvor auch schon Fixer an der Krankheit gestorben, aber sie tauchten in keiner Statistik auf. Auch von sensationalistischen Medien wurde AIDS von Beginn an homosexualisiert. Für die war es natürlich viel interessanter, wenn Rock Hudson AIDS hatte, als wenn ein verarmter anonymer Drogenabhängiger starb oder eine von Armut betroffene Frau durch ihren Sexpartner mit HIV infiziert wurde.

Es herrschen rassistische und klassenspezifische Vorurteile in den Medien, die so offensichtlich sind, dass man sie nicht kommentieren muss.

Und sie haben sich nur verschlimmert, seitdem sich die amerikanischen Medien um rechte Konglomerate wie Rupert Murdochs News Corporation konsolidiert haben. Aber AIDS wurde auch unvermeidlicherweise dadurch homosexualisiert, dass schwule Männer und ihre Unterstützer an vorderster Front im Kampf gegen AIDS standen. Die Aktivisten bei ACT UP waren sich dessen vollkommen bewusst und haben sich sehr darum bemüht – wenn auch nicht immer erfolgreich –, mehr Aufmerksamkeit auf andere Betroffenengruppen zu lenken. Sie wollten dagegen kämpfen, dass die von Armut betroffenen, nicht-weißen Bevölkerungsanteile systematisch nicht als AIDS-Opfer anerkannt wurden. Gleichzeitig sollte ich zur Verteidigung der schwulen Männer in der Bewegung, die zu großen Teilen Weiße waren, sagen, dass es im Zentrum einer solchen Krise, wenn die engen Freunde erkranken und sterben – und wenn man selbst vielleicht sogar erkrankt und mit der eigenen Sterblichkeit auf eine solch drastische Weise konfrontiert wird – gut passieren kann, dass man erst einmal an sich selbst denkt. Ich weiß, dass das bei mir der Fall war. Meine Texte über AIDS konzentrierten sich hauptsächlich auf die Verbindung zwischen Homosexualität und der Art und Weise, wie AIDS repräsentiert wurde, inklusive der Frage, wie wir AIDS – auch für uns selbst – repräsentierten.

Sie haben sich früh lautstark gegen eine moralisierende Reaktion auf die Epidemie ausgesprochen, die eine restriktive Sexualmoral, also Enthaltsamkeit oder Monogamie als Heilmittel propagierte. Sehen Sie heute vergleichbare moralisierende Antworten auf AIDS?

Ich fürchte, ich sehe heute dasselbe Moralisieren im Zusammenhang mit AIDS und Homosexualität wie in den achtziger Jahren – mit dem Unterschied, dass schwule Konservative heute daran einen größeren Anteil haben. Sie scheinen der Meinung zu sein, dass wir alle heiraten, Kinder adoptieren und häuslich werden sollen. Obwohl natürlich auch dort weiterhin ganz offensichtlich eine Menge Sex außerhalb der Ehe stattfindet, ist dieser heute privater, versteckter und, so vermute ich, auch stärker mit Schuldgefühlen behaftet. Was an der Schwulenkultur in den siebziger Jahren in New York so befreiend war, zumindest nach meiner Erfahrung, war das geteilte Ethos des Experimentierens, der Lust um ihrer selbst willen, die Verbindung von Sex und Geselligkeit mit viel, viel Tanzen.

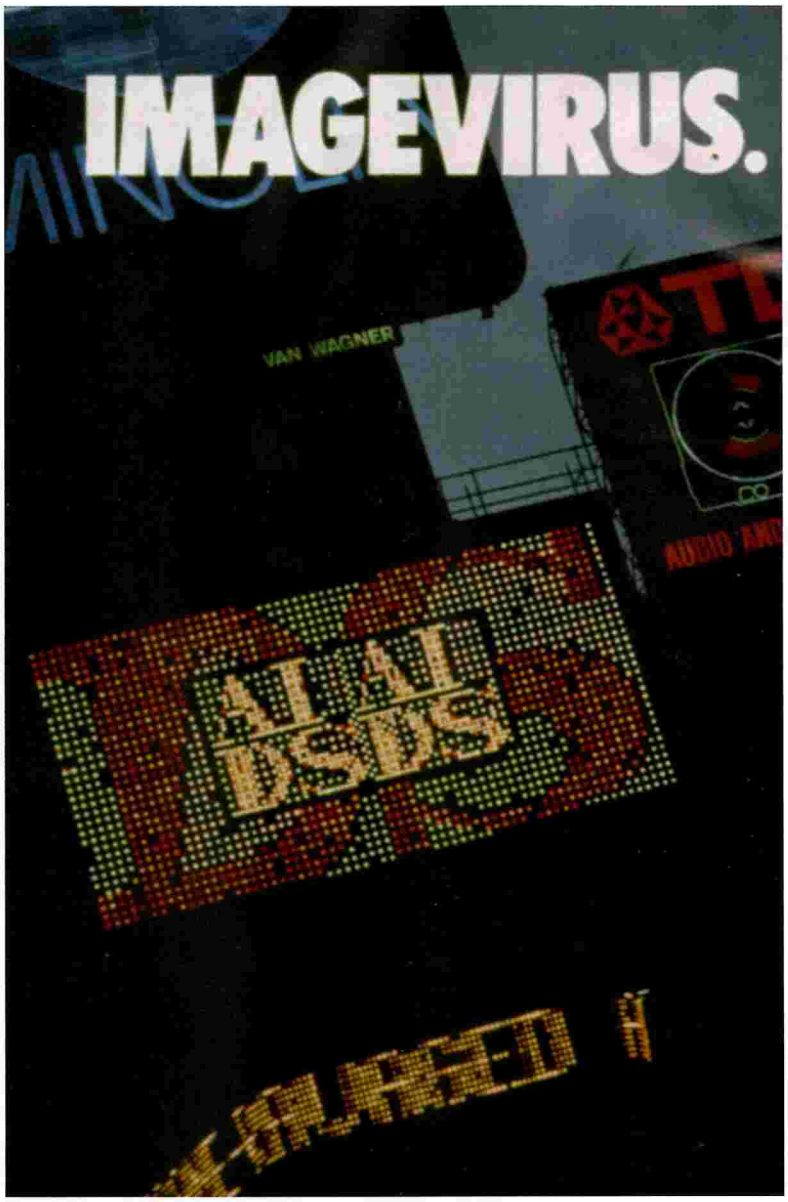
Wo tanzten Sie damals in New York am liebsten?

Ich tanzte schon gerne, bevor ich nach New York kam. Seit Rock'n'Roll in den 1950ern liebte ich Tanzmusik, vom Jitterbug bis zu den Modetänzen der Sechziger – der Twist, der Locomotion, der Mashed Potatoes, der Hully Gully. Die meisten davon könnte ich heute noch. In New Orleans, wo ich in den Sechzigern aufs College ging, gab es die Seemannsbars, besonders eine griechische, das Acropolis. Dort tanzen die Matrosen mit Transvestiten-Hafenarbeitern den Chasapiko, einen griechischen Metzgertanz. In New York ging ich dann in die Clubs, über die ich auch in *Before Pictures*, meinen Memoiren über New York in den 1970ern, im Kapitel *Disss-co (A Fragment)* gerade schreibe – zum Beispiel das Empire Rollerdrome, wo ich mir beim Rollerskaten die Hüfte brach. Oder in die ganz normalen kleinen Schwulenbars im Greenwich Village, die Tanzflächen hatten, wie das Cock Ring oder die Crisco Disco. Oder in die großartige Latino-Tanz- und Drag-Bar La Escuelita. In der zweiten Hälfte der 1970er bin ich häufig jeden Abend ausgegangen, an Wochentagen vielleicht nur eine Stunde, am Freitag oder am Samstag aber die ganze Nacht, manchmal auch an beiden Tagen, gefolgt von einem Tea Dance am Sonntagnachmittag. Deswegen bin ich auch so baff, wenn ich höre, dass man in New York heute angeblich nirgends mehr tanzen gehen kann. Ich bin sicher, dass das faktisch nicht stimmt, aber wenn es mir die jüngeren meiner Freunde so erzählen, bedeutet das wohl, dass es in der Stadt keinen Ort mehr gibt, den die Leute auf dieselbe Art lieben, wie ich das 12 West, die Paradise Garage oder La Escuelita geliebt habe.

Seit einer Weile gibt es ein starkes Interesse an der Ära, die Sie beschreiben. Orte wie die Paradise Garage oder Figuren wie Sylvester genießen inzwischen mythischen Status. Spielt da auch eine nostalgische Sehnsucht nach einer Zeit vor HIV mit hinein? Geht es um einen Wunsch nach Sex ohne Angst?

Natürlich weckt die Ahnung, dass es einmal einen Sex gab, der nicht durch die Bedrohung einer tödlichen Krankheit eingeschränkt war, Sehnsüchte. Allerdings ist Sex psychisch immer kompliziert und spannungsgeladen, besonders für Menschen, die in sexuell repressiven Kulturen leben, wie zum Beispiel den USA. Vor AIDS war Sex ja auch nicht ganz angstfrei. Insofern glaube ich, dass es sich nicht bloß um eine Sehnsucht nach von AIDS unbeschwertem Sex handelt. Sondern auch um eine Sehnsucht nach bestimmten spielerischen Möglichkeiten des Experimentierens, die die Frauen- und Homosexuellenbewegung begleitet haben. Menschen, die nach

AIDS zur sexuellen Reife kamen oder die nach AIDS geboren wurden, erfahren davon auf alle möglichen Arten – nicht zuletzt, indem sie sich mit Menschen wie mir unterhalten, die an diesen Abschnitt ihres Lebens mit Nostalgie zurückdenken. Man sollte das allerdings nicht auf die Frage nach angstfreiem Sex reduzieren. Angst kann schließlich auch ziemlich sexy sein. Wenn man in den 1970ern nachts in den menschenverlassenen Piers am Hudson River cruiste, war das nicht nur romantisch, sondern auch gefährlich. Überhaupt Sex in der Öffentlichkeit zu haben – in den Dünen auf Fire Island, in den Rambles im Central Park –, konnte furchteinflößend sein. Möglicherweise war es auch genau deswegen sexy, weil man wusste, dass in jedem Augenblick jemand auftauchen konnte, vielleicht sogar ein Polizist. Genauso kann die Angst vor AIDS sexualisiert werden.



Imagevirus (Times Square) 1989
Chromogenic print (Ektachrome), 76 x 50.4 cm
Courtesy the Estate of General Idea

*

Douglas Crimp arbeitet gerade an einem Buch über die Filme Andy Warhols, das im nächsten Jahr bei MIT Press erscheinen wird, sowie an seinen Memoiren über das New York der 1970er unter dem Titel *Before Pictures*

General Idea – A Retrospective 1969–1994
Hrsg. Frédéric Bonnet. Mit Texten von Jean-Christophe Ammann, Frédéric Bonnet, AA Bronson u. a.
224 Seiten mit 151 Farbabbildungen, Englisch,
JRP Ringier — Januar 2011

Als würde es nicht existieren

Zai Yi Qi – Together von Zhao Liang

Die erste chinesische Kinodokumentation, die sich mit der Lage von AIDS-Betroffenen in China auseinandersetzt, stammt von Zhao Liang. Der Regisseur zeigt in *ZAI YI QI – TOGETHER*, wie sich Erkrankte trotz drohendem Ehrverlust für sich und ihre Familie danach sehnen, aus der Anonymität auszubrechen. Und die Frau des stellvertretenden Staatpräsidenten singt dazu eine rührselige Solidaritätsballade.

Text — Ralf Krämer
Stills — Edko Films Limited

AIDS hat in China kein Gesicht. Das Virus tauchte im Reich der Mitte zwar offiziell bereits 1985 auf. Und seit vor etwa zehn Jahren publik wurde, dass zigtausende chinesische Bauern beim Blutplasma-Spenden fahrlässig infiziert wurden, stellt die Regierung kostenlose medizinische Behandlung für Betroffene zur Verfügung. Die HIV-Infizierten selbst werden jedoch nach wie vor in die Anonymität gedrängt, und diese Anonymität geht – im Unterschied zum westlichen AIDS-Diskurs der letzten Jahrzehnte – über den Tod hinaus. Es gibt in China keinen Rock Hudson, keinen Klaus Nomi oder Freddie Mercury, kein Opfer, das der Krankheit ein prominentes Gesicht gegeben hätte – »und das«, so berichtet der Videokünstler und Dokumentarfilmer Zhao Liang, »obwohl auch einige bekannte chinesische Sänger und Schauspieler der Immunschwäche zum Opfer gefallen sein sollen.«

Diese chinesische Mauer des Schweigens zu durchbrechen, ist Zhaos derzeitige Mission. Im Dezember lief *Zai Yi Qi – Together*, der neue Film des auf unbequeme Themen spezialisierten Regisseurs, in Peking an; im Februar wurde die multiperspektivische Aufklärungsarbeit in Sachen AIDS im Panorama der Berlinale vorgestellt. Auf den ersten Blick kommt sein Film wie ein handelsübliches Making-of daher. Zhao zeigt die Dreharbeiten zu *Mo Shu Wai Zhuan – Til Death Do Us Part*, der ersten großen chinesischen Spielfilmproduktion über den Umgang mit AIDS, in der mit Aaron Kwok und Zhang Ziyi (*Tiger & Dragon*) zwei chinesische Superstars ein HIV-positives Liebespaar spielen. Regie führt Gu Changwei, der 2005 auf der Berlinale für *Peacock* ausgezeichnet wurde und zuvor als Kameramann (unter anderem von *Lebewohl meine Konkubine* und Robert Altmans *Gingerbread Man*) zwischen Peking und Hollywood pendelte. Mit dem bewussten Engagement von HIV-infizierten Darstellern und Crew-Mitgliedern wurde Gus Dreh selbst zum aufklärerischen sozialen Experiment, das Zhao Liang wiederum in *Zai Yi Qi – Together* dokumentiert: Zu Beginn reagieren viele am Set sichtlich irritiert, als ihnen ihre neuen HIV-positiven

Kollegen vorgestellt werden; am Ende verlässt einer der Erkrankten unter Tränen den Dreh, mit den Worten: »Ich wünschte, unsere ganze Gesellschaft wäre so wie diese Film-Crew.«

Zai Yi Qi – Together schwelgt zwischendurch in traumhaft schönen Bildern, zielt mit den emotionalisierenden Mitteln populär erzählter Dramen auf ein möglichst breites Publikum – doch der Film durfte in Peking vorerst nur in einem einzigen Kino anlaufen. Dabei sei es in China höchste Zeit für ein großes Publikum, so Zhao. »Die junge Generation, die 20- bis 25-jährigen Chinesen, haben ein sehr aktives Sexualleben, aber was AIDS betrifft, sind sie kaum informiert.« Zhao spricht von einem *awareness status*, der sich zwar zunächst von dem des Westens gar nicht so sehr zu unterscheiden scheint, das heißt, ein Grundwissen über die Krankheit existiert durchaus, aber nicht unbedingt ein individuelles Bewusstsein für die Ansteckungswege und die Notwendigkeit von Prävention. So mag es für Politiker und Prominente zwar zum guten Ton gehören, sich rund um den Welt-AIDS-Tag am 1. Dezember zu der Krankheit zu äußern, und auch das chinesische Fernsehen unterstützt dann Aufklärungskampagnen. »Aber wenn die Charity-Empfänge vorbei und die Gratis-Kondome verteilt sind, verschwindet das Thema wieder, als würde es nicht existieren«, bedauert der Filmemacher. Umso mehr freut er sich, die prominente Sängerin Peng Liyuan, AIDS-Aktivistin und Frau des stellvertretenden Staatspräsidenten, also gewissermaßen die chinesische Carla Bruni, für den Abspannsong seines Films gewonnen zu haben. Es ist eine ungeheuer rührselige Ballade, deren Refrain – zur besseren Kommunikation bei internationalen Screenings – auch auf Englisch erklärt: »The Red Ribbon says: we love you!«

Den Grund für die bisherige Gesichtslosigkeit der Kranken in China sieht Zhao im traditionellen Ehrgefühl und den familiären Strukturen. »Für uns Chinesen sind die Familie und ihre Ehre immer das Wichtigste. Allerdings findet keinerlei Aufklärung in den Familien statt, und die Aufklärung in den Schulen und in der Öffentlichkeit steckt noch in den Kinderschuhen«, so Zhao. »Deshalb gilt AIDS immer noch als Problem der Homosexuellen und sexuell Freizügigen – also als Indiz für unmoralisches Verhalten.« Und wenn durch eine öffentlich gemachte Erkrankung ein Schatten der Unmoral auf die Angehörigen fiele, wäre der Makel unauslöschlich. »Wenn meine Eltern von meiner Krankheit wüssten, würden sie sich von der Brücke stürzen«, wird ein Betroffener zitiert, und man hat nicht den Eindruck, dass dies als Metapher gemeint ist. So bezieht Zhao Liang sein Wissen darum, dass in China – wie eingangs erwähnt – auch Prominente an AIDS gestorben sind, weder aus den Medien noch von Kollegen, sondern aus dem einzigen Milieu, in dem dieses Geheimwissen existiert: von den Ärzten, die zu Gu Changweis Beraterstab zählten. Vor der Kamera in *Zai Yi Qi – Together* nehmen diese freilich eine andere Rolle ein: die der zuversichtlichen Mediziner, die die praktischen Fragen der Filmcrew beantworten (»Was muss man beachten, wenn sich ein infiziertes Crewmitglied verletzt?«) und ansonsten mit fast schon irritierender Sicherheit klarstellen, dass AIDS heute nicht mehr zu den tödlichen Krankheiten zähle – schließlich könnten auch Infizierte mit der richtigen Medikation die durchschnittliche Lebenserwartung erreichen.

Ende 2009 sollen etwa 790.000 Chinesen mit dem HI-Virus infiziert gewesen sein – 400.000 von ihnen, sagt Zhao, sind infiziert, ohne es zu wissen. Diese hohe Dunkelziffer wird auch gegen Ende seines Films eingeblendet, über Videoaufnahmen, die durch ein Mikroskop gefilmt sind und die Ausbreitung des HI-Virus in einem Organismus dokumentieren: ein grünes Etwas wandert von Zelle zu Zelle, bis es auf der Leinwand grün wimmelt. Das ist schwer beeindruckend, auch wenn die zuvor im Film gesehenen Bilder so etwas unglücklich mit Horrorfilm-Assoziationen aufgeladen werden.

Nötig hätte der Film diese Dramatisierung nicht, gelingt es ihm ansonsten doch sehr gut, die Stigmatisierung von Infizierten in China nachfühlbar zu machen.

Zum einen wurden die Gesichter einiger der HIV-infizierten Crewmitglieder – auf ihren eigenen Wunsch– in der Postproduktion unkenntlich gemacht. Sie werden für den Betrachter so zu Unpersonen inmitten ihrer ›gesunden‹ Kollegenschaft. Zum anderen durchziehen den Film auf eine unheimlich wirkungsvolle, soghafte Weise Protokolle von anonymen Chats, die Zhao – parallel zur Begleitung von Gu Changweis Dreharbeiten – mit HIV-infizierten Landsleuten in privaten Selbsthilfeforen führte. Da tauchen immer wieder ausdrucksstarke Emoticons mit fallenden Tränen und emporwachsende Tulpen auf, vor allem aber werden die chinesischen Schriftzeichen hin und wieder von den immer gleichen vier lateinischen Buchstaben unterbrochen: »AIDS«. Es ist nicht etwa so, dass es für die Immunschwäche keine chinesischen Schriftzeichen gäbe. Zhao erklärt: »AIDS wird in unserer Sprache wörtlich übersetzt und ausgeschrieben. Das raubt in diesen Chats zum einen viel Zeit, zum anderen wird in unseren sehr bildhaften Schriftzeichen die Bedrohung, die Schwere, die in diesen Worten liegt, besonders spürbar. Wir schreiben also AIDS oft in lateinischen Buchstaben, um Rücksicht auf die Gefühle des anderen zu nehmen.«

Wenn jemand in *Zai Yi Qi – Together* aus der Anonymität heraustritt, ist das – nicht nur für das chinesische Publikum – ein zutiefst berührender Moment. Am Ende etwa filmt Zhao einen einsamen Demonstranten auf der Straße, der sich mit einem Banner als Infizierter zu erkennen gibt. Vor ihm liegen Flyer und Bilder, im Hintergrund: eine Filiale der US-Fastfoodkette Kentucky Fried Chicken. Er spricht sich zögerlich nähernde Passanten an: »Wurden Sie schon einmal über AIDS aufgeklärt?« Eine junge Frau in dicker Winterjacke schaut ihn stumm an. »Wissen Sie, welche Art Leute AIDS haben?« »Schwule«, sagt sie mit fester Stimme. »Und wer noch?« »Sexuell promiske Menschen.« »Aha. Also haben Sie das Gefühl, dass AIDS ziemlich weit von Ihrem Leben entfernt ist, oder?« Sie schweigt. »Wussten Sie, dass Sie sich nicht anstecken, wenn Sie einen AIDS-Kranken umarmen?« Sie wendet sich zum Gehen. »Würden Sie mich umarmen?« »Ich werd's mir überlegen«, sagt sie noch, legt den Arm um eine Freundin, verschwindet. Eine ältere Dame tritt schließlich auf den Aktivisten zu. Umarmt ihn und sagt: »Ich bin 80 Jahre alt. Bleiben Sie stark! Die Wissenschaft macht doch ständig Fortschritte…«

*

Zai Yi Qi — Together
China 2010, Regie: Zhao Liang,
Mit: Gu Changwei, Hu Zetao, Ziyi Zhang, Aaron Kwok u. a.
84 Min. kein deutscher Verleih

Mo Shu Wai Zhuan — Til Death Do Us Part
China 2011, Regie: Gu Changwei,
Mit: Ziyi Zhang, Aaron Kwok, Hu Zetao u. a.
kein deutscher Verleih, Kinostart in China — 10.05.11

30 Jahre, 30 Momente

Zusammenstellung und Text — Nadin Wildt

5. Juni 1981: Im Morbidity and Mortality Weekly Report wird über das gehäufte Auftreten des Kaposi-Sarkoms und der seltenen Lungenerkrankung Pneumocystis-Pneumonie in Los Angeles und New York berichtet. Man nennt die neue Krankheit zunächst GRID (Gay-Related Immune Deficiency). Ende des Jahres zählt man in den USA bereits 121 Tote.

1982: Nach dem Bekanntwerden erster nicht-homosexueller Opfer tauft man die mittlerweile in 14 Ländern aufgetretene Immunschwäche Acquired Immune Deficiency Syndrome, kurz AIDS. Gründung der ersten Hilfsorganisation Gay Men's Health Crisis in New York.

1983: Französische und amerikanische Wissenschaftler entdecken den Human Immunodeficiency Virus (HIV), auch wenn man sich erst ab 1986 auf diesen Namen einigt. Der Spiegel spricht derweil unverhohlen von der »Schwulenpest«.

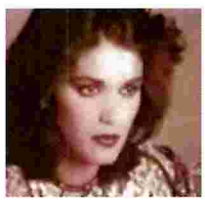
6. August 1983: Mit dem New-Wave-Sänger Klaus Nomi stirbt der erste Prominente an der Krankheit. In der Doku *The Nomi Song* (2004) gestehen viele seiner Freunde, den Kontakt zu ihm damals aus Angst vor Ansteckung abgebrochen und ihn im Krankenhaus nicht besucht zu haben.

21. Dezember 1983: Die US-Krankenhausserie *St. Elsewhere* befasst sich in der Episode *AIDS and Comfort* als erstes TV-Format mit der Krankheit. Mit Dr. Robert Caldwell (Mark Harmon) gibt es bald sogar eine HIV-positive heterosexuelle Figur im Zentrum der Serie.

25. Juni 1984: Der Philosoph Michel Foucault stirbt – vermutlich an den Folgen von AIDS. Bis heute wird über die Todesursache gestritten, genauso darüber, ob er wissentlich andere Männer angesteckt hatte.

1985: Coil veröffentlichen die erste AIDS-Benefiz-Single, eine Coverversion des Gloria-Jones-Songs *Panic/Tainted Love*. Im Video mimt Sänger John Balance einen AIDS-Patienten, als Gastauftritt sieht man Soft Cells Marc Almond als Todesengel.

25. Juli 1985: Hollywood-Star Rock Hudson gibt als erster Prominenter seine AIDS-Erkrankung bekannt. Weil es um den eigenen Ruf fürchtet, drängt das behandelnde Pasteur-Institut in Paris auf Verlegung. Da ihn keine Fluggesellschaft an Bord nehmen will, wird er in einer Chartermaschine heimgeflogen. Er stirbt am 2. Oktober 1985 in Kalifornien. Nach seinem Tod erhöht die US-Regierung unter Reagan den Etat für die AIDS-Forschung auf das Doppelte.



18. November 1986: Mit dem Supermodel Gia Carangi stirbt im Alter von 26 Jahren eine der ersten prominenten Frauen an AIDS. Infiziert hatte sie sich durch eine Heroinspritze. Das HBO-Biopic *Gia – Preis der Schönheit* erzählt ihre Geschichte 1998 mit Angelina Jolie in der Hauptrolle.

März 1987: ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) wird gegründet, um medienwirksam Lobbyarbeit zum Thema in Angriff zu nehmen. Für Aufmerksamkeit sorgt das Logo *Silence = Death*, in dem der Rosa Winkel, als Zeichen der Nazi-Verfolgung von Schwulen, auf den Kopf gestellt ist.

5. März 1987: Frankie Goes To Hollywood werben für Safer Sex: Auf einer Version der Single *Watching the Wildlife* steht (auf Deutsch) »Benutze ein Kondom«, es gibt auch T-Shirts mit dem Slogan »Frankie says use condoms«. Im April 1993 gibt Sänger Holly Johnson seine HIV-Infektion bekannt.

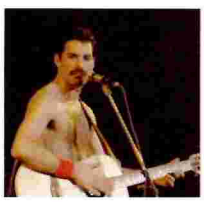
20. März 1987: Azidothymidin (AZT) wird in den USA als Medikament zur Behandlung von HIV zugelassen. Ab 1990 wird es auch zur Prävention eingesetzt. Die Nebenwirkungen sind erheblich, es drohen Resistenzen. Dennoch verlängert das Mittel – heute meist kombiniert mit anderen Medikamenten – das Leben vieler Patienten.

31. März 1987: US-Präsident Reagan spricht erstmals öffentlich über AIDS, bis dahin wurde das Thema in den USA fast zwei Amtsperioden lang totgeschwiegen. In der BRD ist die Bundesaufklärungskampagne »Gib AIDS keine Chance« in jedem Kino zu sehen.

1. Dezember 1988: Die WHO ruft den ersten Welt-AIDS-Tag aus. Mit der Aktion verbreitet sich ab 1991 die Rote Schleife, die die Künstlergruppe Visual AIDS zum Symbol gegen die Krankheit entwickelt hat. Vorbild ist die Gelbe Schleife, die 1980/81 Solidarität mit den US-Geiseln in Teheran bekundete.

1990: Mit *Red Hot + Blue* wird der erste von 18 Benefiz-Samplern der Red Hot Organisation veröffentlicht. Neneh Cherrys Coverversion von Cole Porters *I Got You Under My Skin* und der monochrome Videoclip von Jean-Baptiste Mondino haben sich bis heute ins Popgedächtnis eingeprägt.

7. November 1991: Nachdem er bei einer Routine-Untersuchung HIV-positiv getestet wurde, gibt der NBA-Spieler und Converse-Werbestar Earvin *Magic* Johnson das Ende seiner Basketball-Karriere bekannt. Seitdem engagiert er sich für die HIV-Prävention. Trotz heftiger öffentlicher Diskussionen feiert er 1996 ein Comeback.



24. November 1991: Freddie Mercury stirbt mit 45 Jahren, einen Tag nach Bekanntgabe seiner AIDS-Erkrankung. Die verbleibenden Queen-Musiker geben am 20. April 1992 mit den Gästen George Michael, David Bowie, Metallica u.a. ein Benefiz-Konzert im ausverkauften Londoner Wembley-Stadion.

1992: Cyril Collard verfilmt seinen autobiografisch geprägten Roman *Les nuits fauves* (dt. *Wilde Nächte*) und übernimmt mangels couragierter Darsteller auch die Hauptrolle des jungen HIV-positiven Bisexuellen. Die Geschichte um eine Dreiecksbeziehung, deren Beteiligte aus Liebe auf Safer Sex verzichten, gewinnt 1993 in Frankreich vier Césars. Kurz vor der Preisverleihung verstirbt Collard mit 35 Jahren an der Immunschwächekrankheit.

Februar 1992: Der Benetton-Fotograf Oliviero Toscani nutzt ein Foto des im Sterben liegenden AIDS-Aktivisten David Kirby für ein Plakatmotiv. Im Jahr darauf folgt ein Hintern mit dem Stempel »HIV infiziert«. Die Schockwerbung wird als geschmacklos oder genial diskutiert, verschafft jedoch nicht nur Pullovern, sondern auch AIDS gesteigerte Aufmerksamkeit.

31. März 1994: Tom Hanks bekommt den Oscar für seine Darstellung des an den Folgen von AIDS sterbenden Anwalts Andrew Beckett in Jonathan Demmes Drama *Philadelphia*.

27. September 1994: Der Text des *HIV Song*, den die Indie-Band Ween auf dem Album *Chocolate & Cheese* veröffentlicht, besteht lediglich aus den Worten »AIDS« und »HIV«, die abwechselnd einen ironisch fröhlichen Schunkelbeat unterbrechen. AIDS taugt von nun an auch zum Spaß.

Februar 1995: In der Tragikomödie *Boys on the Side* (dt. *Kaffee, Milch und Zucker*) spielt Mary-Louise Parker eine heterosexuelle Angestellte, die mit HIV infiziert ist. Ein Gegenbild zum nach wie vor herrschenden Klischee des kranken Schwulen oder Junkies.

26. März 1995: Mit dem Ex-N.W.A.-Mitglied Eazy-E alias Eric Wright stirbt, nur einen Monat nach der Diagnose, eine der ersten prominenten Figuren des Hiphop mit 31 Jahren an AIDS. Eine Woche zuvor hatte der *Godfather of Gangster Rap* sich in einer Nachricht von seinen Fans verabschiedet.

25. Januar 1996: In der Nacht vor der Uraufführung von *Rent* stirbt der Autor Jonathan Larson. Sein Broadway-Musical verlegt Puccinis *La Bohème* ins New York der Gegenwart und thematisiert anstelle von Tuberkulose AIDS.

3. August 1997: Olikoye Ransome-Kuti, nigerianischer Ex-Gesundheitsminister und AIDS-Aktivist, verkündet überraschend den Tod seines Bruders: Der legendäre Afrobeat-Begründer und Politaktivist Fela Kuti stirbt an der Krankheit, deren Existenz er stets abgestritten und deren Therapie er verweigert hatte.

2003: Während man sich in Peking gerade erst durchringt, einen Kondom-Werbespot ins chinesische Fernsehen zu bringen, proklamieren OutKast in ihrer Single *Roses* ungeschützten Sex: »Now go on the raw sex, my AIDS test is flawless«. In der schwulen Szene ist *bug chasing* seit Mitte der Neunziger ein Thema: HIV-negative Männer lassen sich gezielt von *gift givers* infizieren. Hat HIV seinen Schrecken verloren?

13. April 2005: In der South-Park-Folge *The Death of Eric Cartman* wird AIDS für das MTV-Publikum parodiert: »Just one teaspoon of Super AIDS in your butt and you're dead in three years.« Was hier als Scherz auftaucht, war an anderer Stelle durchaus ernst gemeint: Seit Anfang 2005 wird über Super-AIDS spekuliert, auch wenn ein multiresistenter Virus bisher nicht nachgewiesen werden konnte.

11. April 2009: Die Ex-No-Angels-Sängerin Nadja Benaissa wird mit dem Vorwurf festgenommen, sie habe vorsätzlich unsafen Sex mit mehreren Männern gehabt und dabei einen mit HIV angesteckt. Am Gerichtsprozess – sie wird zu zwei Jahren auf Bewährung verurteilt – entzündet sich eine hitzige Debatte über Schuld, Verantwortung und Zwangsouting.

1. Dezember 2010: In Moskau werden zehn HIV-Infizierte festgenommen, die am Welt-AIDS-Tag für ihr Recht auf Medikamente demonstriert hatten. Seit Jahren ist die Zahl der Neuinfektionen in Osteuropa weltweit am höchsten. Dennoch ist die im Januar 2011 gestartete russische Präventionskampagne, die sich ausdrücklich an Schwule richtet, ein absolutes Novum.

17. Februar 2011: Lady Gaga wirbt in der TV-Show *Good Morning America* in einem von Kondomen inspirierten Latex-Outfit für ihren *Viva Glam Gaga*-Lippenstift, dessen Erlöse einer AIDS-Stiftung zugutekommen.

Creampie erwünscht, Kondome verboten

Wie in der Pornoindustrie mit AIDS umgegangen wird

Text — Robert Defcon

New York, Anfang der Achtziger. Pornodarsteller Marc Stevens wirkt in schwulen und straighten Produktionen mit. Er erzählt Kollegen von unheimlichen Entwicklungen im New Yorker Village: Eine Art »Schwulenkrebs« greife um sich, gefährlicher als alles, was bisher bekannt ist. »Noch 1984 hatten wir kaum Informationen darüber. Wir erfuhren, dass sich AIDS unter Leuten, die Drogen spritzen, und Schwulen verbreitet. Also dachten wir alle: Ich kann es nicht haben. Ich bin nicht schwul. Ich nehme bloß Koks.« So wie Pornoregisseur Henri Pachard im Buch *The Other Hollywood*, einer oralen Geschichtsschreibung der amerikanischen Pornoindustrie aus dem Jahr 2005 zitiert wird, denken zu der damaligen Zeit viele.

»Schwulen-Krebs? Ich musste laut lachen, als mir Marc das erzählte. Es erschien mir völlig absurd. Doch auf einmal änderte sich alles«, erzählt Pornostar und Sexworker Annie Sprinkle im gleichen Buch: »Es war wie eine große wunderbare Orgie gewesen. Plötzlich war es vorbei. Leute kamen ins Krankenhaus; Leute starben. Es gab Beerdigungen. Es fühlte sich an, als seien wir im Krieg.« Vor den Grenzen zwischen schwulen und straighten Sex-Communities macht die Krankheit nicht halt: Es kann jeden treffen. Im Krankenhaus tragen Besucher Maske und Kittel: Berühren verboten! Selbst in der Pornobranche müssen HIV-Infizierte mit Abstempelung rechnen: Wer AIDS hat, muss daran irgendwie selbst schuld sein.

Der Wandel kommt schleppend. »Ich ging gemeinsam mit John Holmes zum Arzt. Er war bei uns beiden negativ. Wir wollten jedes halbe Jahr einen Test machen, um der Branche zu zeigen, dass wir keine Angst vor Tests haben und alles in Ordnung ist«, berichtet Pornodarsteller Bill Amerson in *The Other Hollywood*. Doch für Pornolegende John Holmes, dessen Ruhm in seinem gewaltigen Penis (etwa 33 cm) und der Mitwirkung in unzähligen US-Produktionen der Siebziger gründet, lautet das nächste Test-Ergebnis HIV-positiv. Amerson: »Der Arzt erklärte ihm, er könne noch fünfzehn, vielleicht zwanzig Jahre leben, wenn er seinen Lebensstil ändere: Er solle das Rauchen, Trinken und seinen Drogenkonsum einstellen und stattdessen Vitamine nehmen und auf eine spezielle Ernährung achten. Sofort verdoppelte John seinen Drogengebrauch, rauchte jeden Tag fünf Schachteln Zigaretten und trank große Mengen Scotch.« Sexbabels größter Star ist am Ende. Vielleicht auch aus Scham hält er seine Erkrankung geheim und dreht – trotz Erektionsstörungen – noch weitere Filme, darunter *Rise of the Roman Empress* (1987) mit der späteren Koons-Frau und italienischen Parlamentarierin Cicciolina: ohne Kondom. Während Holmes im folgenden Jahr an den Folgen der Krankheit stirbt, hat sie Glück und bleibt von einer Ansteckung verschont.

Trotz weiterer AIDS-Fälle lassen sich im Gegensatz zum schwulen Porno, wo die Kampagnen von AIDS-Aktivisten greifen, schützende Standards im straighten Porno nur schwer durchsetzen. Annie Sprinkle kehrt der Industrie nach jahrelangen Bemühungen, eine Kondompflicht einzuführen, Ende der Achtziger den Rücken. Regelmäßige HIV-Tests werden hingegen die Regel. Ex-Pornostar Sharon Mitchell gründet 1998 eine Privatklinik: die AIM Healthcare Foundation in San Fernando Valley, nordwestlich von L.A. Dort werden seitdem die monatlichen Tests durchgeführt, zu denen sich die rund 200 Pornofirmen und etwa 1200 Frauen und Männer, die in L.A. regelmäßig vor der Kamera stehen, verpflichtet haben. Die von AIM geführten Datenbanken dienen Pornoregisseuren zum Abgleich ihrer Darstellerlisten mit HIV- und anderen Infektionen. Tritt ein HIV-Fall auf, stellen die Produktionsfirmen den Betrieb ein, bis alle Drehpartner durchgecheckt sind. Kondome lehnen die Firmen – im Gegensatz zu manchen Darstellern – weiterhin ab: Das kommt beim Publikum nicht an.

Der Stadt Los Angeles ist das nicht genug: Die Stadtverwaltung fordert nach neuen AIDS-Fällen Ende 2010 die staatliche Kondompflicht. Eine Arbeitsschutzmaßnahme. Tatsächlich stecken sich Darsteller nach Zahlen der Gesundheitsbehörde von L.A. zehnmal eher mit sexuell übertragbaren Krankheiten an als die Durchschnittsbevölkerung. Im internationalen Vergleich ist L.A. mit der AIM-Klinik dennoch führend. In Deutschland gibt es weder gesetzliche Vorschriften noch branchenweite Selbstverpflichtungen. Fast alle Produzenten bestehen jedoch auf HIV-Tests. So ist bisher kein Fall einer HIV-Infektion in der deutschen Pornobranche bekannt geworden. Zumindest öffentlich.

Seit den Nullerjahren gibt es trotz großer Erfolge der Safer-Sex-Kampagnen sogar einen immer stärkeren Trend zu besonders unsafem Sex, egal, ob straight oder gay.

Während im schwulen *Barebacking*-Genre wieder ganz auf Kondome verzichtet wird, wird im Hetero-Porno immer mehr Analsex gezeigt: In Sachen *unsafe* hat man voneinander gelernt.

Auch der klassische Cumshot, die seit den Siebzigern übliche finale Abspritzsequenz auf Partner oder Partnerin, ein fetischisierter Nachfahre des Coitus interruptus, findet im Gruppen-Ejakulieren auf meist einen, manchmal mehrere passive PartnerInnen seine Steigerungsform, dem *Bukkake*. Schlucken mit inbegriffen. Diese, manche sagen: besonders erniedrigende Praxis wird seit den Siebzigern im japanischen Pornofilm gezeigt, der auf diese Weise Hardcore-Bilder ohne staatlich verordnete Verpixelung zeigen kann: Sperma wird von der Zensur erlaubt. Inzwischen gibt es immer

Still aus 9to5 - Days in Porn © F24 FILM 2008

mehr Filme des Genres aus allen Ecken der Welt, frei zugänglich auf Youporn, Xhamster und anderen Portalen im Internet. Geschützt ist heute nur noch der Konsument, denn auf diesen Portalen sind praktisch keine Safer-Sex-Praktiken mehr zu sehen.

Andererseits enden immer mehr Pornos ganz ohne Cumshot: Es wird drinnen abgesamt. *Creampie* nennt sich das im straighten Porno, *Breeding* heißt das schwule Gegenstück. In entsprechenden Orgienfilmen spritzen zuweilen Dutzende von Männern in Partner oder Partnerin ab. Weitere DarstellerInnen lecken die Körperöffnungen aus. Viele dieser Filme sind dem Reality-Genre zuzuordnen – sie dokumentieren Clubevents und anonyme Sextreffen in Privatwohnungen, im Wald oder auf Parkplätzen. Eine ähnliche Praxis des anonymen öffentlichen Sex mit Fremden (mit und ohne Kondom) heißt bei Schwulen *Cruising*. Bordelle, Darkrooms, Sex- und Swingerclubs in Deutschland legen zwar auf die Verwendung der kostenlosen Gummiware wert, doch gibt es in allen deutschen Metropolen Angebote für jene, die gern auf Schutz verzichten. Teilnahmevoraussetzung ist allerdings fast immer ein aktueller HIV-Test.

Erklärungen für vermehrt unsafe Sexpraktiken gibt es zahllose: Die Angst vor AIDS nimmt angesichts immer besserer Behandlungsmethoden ab. Zugleich haben auch die Berührungsängste gegenüber HIV-Infizierten abgenommen. Amerikanische Wissenschaftler stellen sogar schon eine künftige AIDS-Impfung in Aussicht. Jeder hundertste bis dreihundertste HIV-Infizierte soll bereits jetzt gegen den Ausbruch des Krankheitsbildes AIDS immun sein – eine Minderheit, deren Immunsystem das Virus in Schach hält.

Andere Gegner des Safer Sex finden Kondome unnatürlich, uncool. Der verbotene Sex ohne Kondom ist geiler, körperlicher, näher. Sexpunks suchen beim Gruppensex den bewussten Abfuck – Ansteckungsrisiko inbegriffen. Die Angst vor AIDS kehrt so als geiler Spuk, als Fetisch zurück. »Kann der bewusste, konsensuelle Verkehr mit einem infizierten Partner nicht sogar – auf eine den Tod umarmende Weise – ein Akt der Liebe sein«, fragte hingegen kürzlich AIDS-Aktivist Jake Skinner bei einer Podiumsdiskussion. Kritiker sehen darin einen grenzwertigen Sadomasochismus, der reale Ansteckungsgefahr mit einem Sexspiel verwechselt. Kein Wunder, wenn Infektionsraten in der Orgienkultur wieder steigen.

Die Wochenzeitschrift Die Zeit sieht in solchen Praktiken 2004 »ein Zeichen von Hoffnungslosigkeit und Dekadenz«, einen Sex-Nihilismus, ein bewusstes Spiel mit der Möglichkeit, sich oder gar einen anderen wissentlich zu infizieren. Deutsche Gerichte bestreiten das bislang: Ein Vorsatz lasse sich bei einem Ansteckungsrisiko von 1:1000 bei einmaligem Verkehr nicht eindeutig feststellen. Wer jedoch seinen Sexpartner über eine Erkrankung im Unklaren lässt und ihn ansteckt, kann wegen schwerer Körperverletzung bis zu zehn Jahre hinter Gitter kommen – steckt er ihn nicht an, gilt es immerhin noch als versuchte Körperverletzung.

Sex als Biowaffe? Pornologe Tim Dean kritisiert in seinem Essay *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking* (2009) die »Rationalisierung der Angst vor dem anderen und Fremden durch eine Begrifflichkeit der Krankheit und Kontamination« in der AIDS-Debatte und argumentiert: »Die Figur des Fremden lässt Sorgen über Sicherheit und Risiko entstehen, die nicht auf die Frage des Safer Sex reduziert werden können.« Einen Fremden zu lieben ist für ihn eine urbane Form der Begegnung. »In ihrer Kritik des Sicherheitsdenkens und ihrer Umarmung des Risikos zeigt diese Subkultur ein bestimmtes Verhältnis zur Andersheit«, »eine Ethik des Fremden in der Moderne.«

Katholiken haben es einfacher: Creampie ist erwünscht, Kondome verboten. Als hätte es AIDS nie gegeben.

Rock Hard —
F*ck Safe

Wie aus AIDS Werbung von und für Stars wurde

Text und Interview — Jan Kedves

Screenshot *Good Morning America* © ABC

So ein Auftritt flimmert der amerikanischen Frühstücksfamilie nicht alle Tage in die Küche: Lady Gaga im fleischfarbenen Latex-Kondomkostüm zu Gast bei *Good Morning America*. Sieben Tassen Kaffee habe sie schon intus, prahlt die Sängerin – acht Uhr in der Früh ist ja auch wirklich keine Zeit für einen Popstar! Und überhaupt: Wenn die leibhaftige Gaga Schlaf opfert, um einem Millionenpublikum die AIDS-Problematik näherzubringen, dann sollen die Zuschauer bitte fleißig Benefizlippenstifte kaufen gehen und es ansonsten mit der Schlüssigkeit dessen, was Gaga da vor laufender Kamera erzählt, nicht so genau nehmen. Denn es war in der Tat abenteuerlich, wie die Sängerin am 17. Februar im Morgenprogramm des Senders ABC versuchte, zwischen ihrer Single *Born this Way*, ihrem neuen Lippenstift *Viva Glam Gaga* und aktuellsten Zahlen, nach denen Frauen am schwersten von AIDS betroffen sind, einen zwingenden Zusammenhang herzustellen. *Viva Glam Gaga* könne, so Gaga, natürlich auch von Männern getragen werden (hui!), und die Verkaufserlöse würden zu hundert (!) Prozent in die AIDS-Stiftung des Herstellers MAC Cosmetics fließen. »MAC kämpft schon lange für Identität, und für Leidenschaft, und für Liebe und Schutz, deswegen bin ich hier«, sagte Gaga. Die Allianz sei so einleuchtend, weil *Born this Way* von Selbstliebe handele, »und bei der MAC-AIDS-Stiftung geht es auch um Selbstliebe«. Moderatorin Robin Roberts nickte artig und bedankte sich für den mitgebrachten Lippenstift. Warum dieser in der eher gewöhnungsbedürftigen Trendfarbe *Taupe* (einem hellwarmen Beige) gehalten ist und in limitierter Stückzahl verkauft wird, obwohl es um das Eintreiben möglichst vieler Spenden gehen soll, das fragte sie nicht.

Man ist längst daran gewöhnt, dass Stars sich mitunter in wandelnde Werbeträger für den guten Zweck verwandeln und als Unterstützer merkwürdiger Anti-AIDS-Kampagnen voller Inbrunst künstlerische, aktivistische und medizinische Statements durcheinanderbringen. Nie würde man auf die Idee kommen, etwas dagegen zu sagen, immerhin geht es um eine todernste Angelegenheit – und die Popstars scheinen mithilfe privatwirtschaftlicher Budgets dort Aufmerksamkeit stiften zu wollen, wo nationalen Aufklärungsprogrammen die Mittel ausgehen. Doch dauerte es eine ganze Weile, bis das Star-Engagement so richtig anzog. In den Achtzigern, als AIDS aufgrund von Statistikfehlern und allgemeiner Medienhysterie im Westen vor allem noch als schwule Krankheit stigmatisiert wurde, trauten sich erst einmal nur diejenigen vor, die aufgrund von Todesfällen im eigenen Freundeskreis wachgerüttelt waren (Coil) oder die Langeweile und ein ohnehin unantastbares Image hatten (Lady Di). Inzwischen hat man begriffen, dass AIDS alle angeht, entsprechend breiter gestreut ist die Bereitschaft, sich zu beteiligen: Justice, Timbaland und Ziggy Marley etwa waren Teil der von H&M finanzierten T-Shirt-Aktion *Fashion Against AIDS*.

Und doch sitzt die Erinnerung an das alte Schwulenstigma tief – weswegen es nicht ganz unbedenklich ist, wenn Lady Gaga, wie bei *Good Morning America*, vor einem Millionenpublikum AIDS gewissermaßen wieder homosexualisiert, indem sie im gleichen Atemzug Schwule als ihre allerliebsten »little monsters« bezeichnet und über *Born this Way* spricht, als sei es eine Safer-Sex-Hymne. Man mag es zwar einschneidend finden, dass Gaga mit dieser Single der erste globale Nummer-1-Hit gelungen ist, in dem das komplette Vokabular der Gender-Seminare abgesungen wird (»No matter gay, straight or bi / Lesbian, transgendered life«). Aber bringt man den Song auch mit HIV/AIDS in Verbindung und dreht ihn mit camper Gummi-Kostümierung noch zum Fashionstatement, liegt da nicht der Gedanke nahe, dass von diesem Virus anscheinend wieder vor allem die Freaks betroffen sind?

Fast scheint es, als sei Anti-AIDS-Werbung von Prominenten nur um den Preis solch inhaltlicher Verzerrungen zu haben.

Dringlich vermisst man jedenfalls eine differenzierte, von einem Popstar vertretene Kampagne, die mit dem erschreckend weitverbreiteten Missverständnis aufräumt, AIDS sei inzwischen heilbar. (In den Anzeigen der Pharmakonzerne für HIV-Medikamente

sind immer ausschließlich gutgelaunte, wohltrainierte Männer zu sehen – mit dem Virus lässt es sich also ganz problemlos leben?). Oder eine Kampagne, in der sich ein weiblicher Star speziell an junge Frauen in repressiven Machomilieus wendet, die häufig zu Sex ohne Kondom gezwungen werden. Auch ein Unternehmen, das in Kooperation mit einem Popstar damit werben würde, die Krankenversicherung für seine MitarbeiterInnen zu übernehmen, die HIV-Infizierten eingeschlossen: Fehlanzeige. Stattdessen Endorsements für Lippenstifte, T-Shirts, Schuhe. Und dazu markige Slogans, aus denen ein gewisser Unwille spricht, allzu tief ins Thema einzusteigen (»Rock Hard, F*ck Safe«: Tokio Hotel für H&M). Auch wagt man kaum zu fragen, ob es der karitativen Weltbilanz tatsächlich zuträglich ist, wenn – wie im Fall von *Fashion Against AIDS* – zugunsten von AIDS-Awareness im Westen massenhaft kambodschanische Teenagerhände T-Shirts zu Hundelöhnen zusammennähen.

Eine intelligente Antwort auf die Anti-AIDS-Produktflut hatte die Kampagne *Buy Life*, die von Alicia Keys im vergangenen Dezember initiiert wurde: Abwesenheit von Produkt. Hintergrund war die Idee, Stars auf wohltätige Weise mit dem Umstand umgehen zu lassen, dass sie selbst Produkte sind. Unter anderen Elijah Wood, Justin Timberlake und auch Lady Gaga simulierten online ihren AIDS-Tod und enthielten ihren Fans – als Beweis des *digital death* – das vor, was sie als Teil ihrer Selbstinszenierung sonst verlässlich und umsonst absondern: Trivia aus ihrem Privatleben. Tagelang herrschte in den sozialen Netzwerken Sendepause, die Stars twitterten und posteten erst wieder, als sich die Kunde von der Aktion viral so weit verbreitet hatte, dass die anvisierte Spendensumme von einer Million Dollar für AIDS-kranke Kinder in Afrika zusammengekommen war. Zwar mochte man diese konzertierte Totenstille auch als Erpressung verstehen. Doch der alte Marketingtrick der künstlichen Verknappung ließ sich hier schon wesentlich überzeugender mit dem Willen zur Wohltätigkeit in Einklang bringen als bei einem limitierten Lippenstift.

Schuhe gegen AIDS

Interview mit Floris van Bommel

FLORIS VAN BOMMEL, muss man die Leute, um eine AIDS-Benefiz-Kampagne zu starten, unbedingt mit einem Produkt ködern?

Es führt gar kein Weg daran vorbei. Versuchen Sie einmal, einfach so zum Spenden aufzurufen, nur mit einem Star-Testimonial, aber ohne Produkt. Es funktioniert nicht. Ich selbst habe diese Erfahrung gemacht: Für unsere erste AIDS-Kampagne, die wir mit Floris van Bommel auf dem holländischen Markt gestartet haben, gab es eine Kooperation mit Rutger Hauer. Rutger ist in den Niederlanden eine Art Nationalheld, nicht zuletzt wegen *Blade Runner*, und er hat eine eigene AIDS-Stiftung: die Rutger Hauer Starfish Association. Mit ihr unterstützt er an AIDS leidende Frauen in Afrika. Unsere Kampagne forderte die Leute dazu auf, Geld an Rutgers Stiftung zu spenden. Wir haben doppelseitige Anzeigen in allen großen holländischen Magazinen geschaltet. Wollen Sie wissen, wie viele Leute Geld gespendet haben? Genau zwei. Jeweils 25 Euro. Ich wäre fast persönlich bei diesen Leuten vorbeigefahren und hätte ihnen einen Blumenstrauß überreicht.

Im Rahmen Ihrer zweiten Kampagne haben Sie zum letzten Welt-AIDS-Tag in Kooperation mit dem deutschen Fußballstar Philipp Lahm einen speziellen Lackschuh auf den Markt gebracht, in den Anzeigen waren sie beide zu sehen.

Foto: Anja Frers

Ja, wir wollten auch in Deutschland im Charity-Bereich aktiv werden und sind dann auf Philipp Lahm gestoßen, der selbst eine Stiftung hat, mit der er Sport- und Bildungsprojekte in Afrika unterstützt. Philipp ist eine Ausnahmeerscheinung im Fußball, er spricht sehr offen über Homosexualität oder Depression in seinem Sport, gleichzeitig ist er aber keiner dieser Showbiz-Prominenten, die sich zu jedem Thema äußern. Wenn Philipp etwas sagt, dann hören ihm die Leute zu. Wir kontaktierten ihn, und er war sofort begeistert von der Idee, einem Benefiz-Schuhmodell seinen Namen und sein Gesicht zu leihen.

Warum AIDS?

Natürlich gibt es viele andere Krankheiten und Nöte, gegen die man sich als Unternehmen engagieren könnte, zum Beispiel Obdachlosigkeit, Krebs oder Kindesmissbrauch. Aber auch wenn sich das komisch anhört: AIDS übertrifft all diese Probleme noch. In Afrika sterben ganze Länder, Generationen werden vollständig ausgelöscht. Meiner Wahrnehmung nach wird das Thema in den westlichen Medien aber so gut wie totgeschwiegen, zumindest in den Magazinen. Vielleicht ist der Grund dafür, dass der Tod kein besonders attraktives Werbeumfeld darstellt.

Ihr Ansatz ist es also gewissermaßen, die Versäumnisse der Redaktionen auszugleichen, indem Sie Anzeigenplatz kaufen und dort auf die Katastrophe aufmerksam machen?

So könnte man es sagen. Natürlich tun wir das auch nicht ganz selbstlos, Floris van Bommel ist ein kommerzielles Unternehmen, wir haben Interesse daran, unsere Produkte zu verkaufen. Aber wenn man gleichzeitig Aufmerksamkeit für ein globales Problem erzeugen kann, würde ich es als Win-Win-Situation beschreiben.

War die Schuh-Aktion mit Philipp Lahm denn erfolgreich?

Absolut! Das Modell hat 260 Euro gekostet und sich sehr gut verkauft.

Wie gut?

Über Zahlen sprechen wir nicht. Aber ich kann Ihnen versichern, dass wir ein ansehnliches Sümmchen an die Deutsche AIDS-Stiftung überwiesen haben.

Mode

Produktion und Styling — Alexandra Dietl
www.alexandradietl.de

Fotografen — Mierswa-Kluska
www.mierswa-kluska.de

Hair und Make-Up — Ana Lucic
www.tune-artists.com

Ressortleitung Mode — Jörg Sauer

Models — Sigurd, Tobias M., Marie Helene
www.tune-models.com

Jacke & Shirt — Bench
Bermuda — Replay

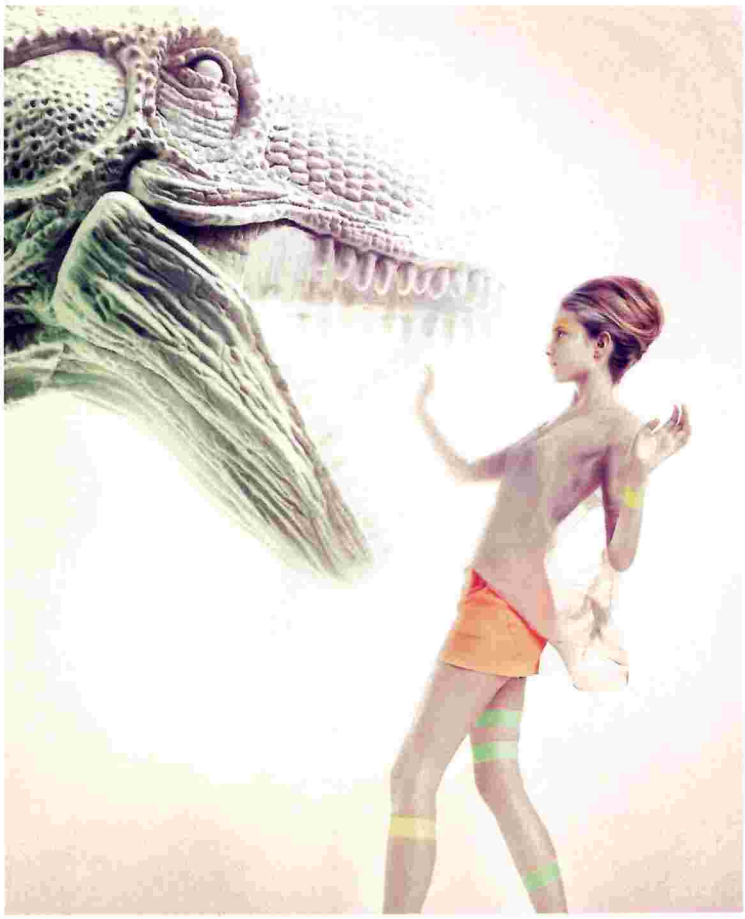
Jacke — Stone Island
Neonjacke — Gore Running Wear
Jeans — Wrangler
Uhr — Emporio Armani Watches
Schuhe — Keds

Jacke, Shirt & Hose — Burberry Prorsum
Tights — Burlington
Schuhe — Burberry Prorsum

Shirt — Weekday
Rucksack — Nike
Hose — Tiger of Sweden
Schuhe — Floris van Bommel

Weste & Shirt — Burberry Prorsum
Kummerbund — Herr von Eden
Hose & Schuhe — Burberry Prorsum

Jackett, Hemd & Hose — Jil Sander
Kummerbund — Herr von Eden



Shirt, Shorts & Schuhe — Lala Berlin

Cape — Herr von Eden
Hemd — Hannibal
Jeans — Lee
Sonnenbrille — Baldessarini
Schuhe — Palladium

Hemd — Hugo
Jeans — Carhartt
Laptopbag — Picard
Tights — Wolford
Schuhe — Camper

Kleid — Filippa K
Rock — Monki
Schuhe — adidas

Warum bleibt der mediale »Skandal« aus, wenn Claudia Roth im sehr offenherzigen Dirndl auf dem Oktoberfest die Maß hebt? Und warum ist die Aufregung umso größer, wenn Angela Merkel mit tiefem Dekolletee in die Oper geht? Speziell auf diese Frage gibt ROBB YOUNG in *Power Dressing – First Ladies, Women Politicians & Fashion* zwar keine Antwort, doch ansonsten beschreibt der Modejournalist in seinem im Februar erschienenen Buch sehr genau, warum Politikerinnen immer wieder aufgrund von Äußerlichkeiten in die Kritik geraten – und welche Paradoxien und Benachteiligungen dabei wirken. Der Brite, mit bürgerlichem Namen Arianwyn Rhobbet Siarl Young, wurde 1975 auf den »Tausend Inseln« im Grenzgebiet der USA und Kanada geboren und lebt heute in London. Er schreibt für Zeitungen wie Financial Times, Guardian und International Herald Tribune.

»Das war eine subtile Form der textilen Diplomatie«

Mode-Interview: Robb Young

Text — Jan Kedves
Fotos — Ronald Dick

ROBB YOUNG, die weltweit einflussreichste Modekritikerin, Suzy Menkes von der International Herald Tribune, hat ihr Buch mit den Worten gelobt: »Jede Frau auf dem Weg zur Spitze sollte *Power Dressing* lesen, um über ihre politische Rüstung nachzudenken und die Tragweite ihrer Kleidung abschätzen zu lernen.«

Ich bin sehr froh, dass Suzy Menkes so positiv über mein Buch schreibt, hoffentlich trägt das dazu bei, dass der Buchhandel auch einen Ort dafür findet. Denn im Grunde bewegt es sich im Spannungsfeld dreier Sparten – man könnte es im Mode-Regal platzieren, aber genauso bei der Politik oder der Gender-Literatur. Als ich es schrieb, dachte ich gar nicht daran, wie schwierig es werden würde, es einzusortieren. Insofern könnte Suzy Menkes' Lob tatsächlich hilfreich sein – auch wenn das genannte Zitat im Grunde ein wenig irreführend ist.

Warum?

Mein Buch ist nicht als Ratgeber gemeint. Zwar bin ich seit der Veröffentlichung auch von Frauen- und Modemagazinen interviewt worden: Sie hofften auf klare Antworten und praktische Tipps für ihre Leserinnen, zum Beispiel Listen mit Dos and Don'ts, wie Frauen sich am besten kleiden sollten, wenn sie im Beruf erfolgreich sein wollen. Aber die Fallbeispiele und Anekdoten, die ich für *Power Dressing* gesammelt habe, sind viel zu unterschiedlich, um Regeln aus ihnen abzuleiten.

Es gibt heute unzählige Varianten des weiblichen *Power Dressings* – im Grunde so viele, wie es Politikerinnen gibt.

Angela Merkel kleidet sich ganz anders als Ségolène Royal, und Condoleezza Rice anders als Julija Tymoschenko. Was ich damit sagen will: Es gibt keine Zauberformel, nach der Frauen sartorial auf Nummer sicher gehen können, um auf ihrem jeweiligen politischen Parkett zu jedem Anlass passend gekleidet zu sein. Jedes Outfit birgt von neuem auch die Gefahr, etwas »falsch« zu machen – und als zu modisch oder als altmodisch, als overdressed oder underdressed, als zu sexy oder bieder kritisiert zu werden. Mode ist für Politikerinnen regelrecht ein Minenfeld.

Weil es für sie keine Uniform gibt wie den schwarzen Anzug mit Krawatte für Männer?

Das ist einer der Gründe. Die meisten männlichen Politiker – zumindest die westlichen – halten sich strikt an diesen Dresscode, weil sie mit ihm nichts falsch machen können. Der schwarze Herrenanzug hat sich in seiner heutigen Form etwa in den 1920er Jahren etabliert. Er passt zu allen Anlässen, quer durch alle politischen Lager, und auch wenn es bisweilen minimale modische Änderungen gibt, zum Beispiel was den Schnitt angeht, so braucht doch kein Mann zu befürchten, als Modemuffel oder Stilkatastrophe verhöhnt zu werden, nur weil sein Anzug vielleicht mal nicht dem allerneusten Stand entspricht. Bei Politikerinnen ist das anders: Sie stecken schon allein deswegen in einem Dilemma, weil man von ihnen – anders als von Männern – quasi aufgrund ihrer biologischen Weiblichkeit erwartet, dass sie sich für Mode interessieren. Andererseits stehen sie dann aber schnell in dem Ruf, sich zu sehr um

Margaret Thatcher

Former Prime Minister of the United Kingdom

'I don't recall ever seeing her wear trousers. She took more trouble over her hair than any woman I have met. It was gold, very fine, very soft. When washed, combed and set it was magnificent.'[1]

PAUL JOHNSON, HISTORIAN AND FORMER EDITOR OF THE *NEW STATESMAN*

She governed Britain for a decade and came to embody the style of her times, standing out as a rare politician among such popular culture references of the 1980s as Boy George, Madonna, the cast of *Dynasty* and the Versace and Armani labels. During her three terms as prime minister, Margaret Thatcher became arguably the most powerful woman in the world, and it was her take on power dressing that became a key template for women rising in the political and professional ranks.

The divisive Conservative politician eschewed the excessive shoulder pads and manly suits that were paraded down the catwalks and worn by younger career women, exuding instead both a prim severity and a supercharged domestic femininity. Thatcher was famous for being flawlessly turned out no matter what the circumstances; in 1984, for instance, after the bombing by the IRA of the Brighton hotel where she and her ministers were staying, while being escorted out of the rubble at 3 am (she had been working and was still dressed) she returned to get a change of clothes for the next day. Immaculately tailored skirt suits were a favourite, often in commanding shades of blue or steely grey or in houndstooth check, worn with pussycat-bow blouses, milky pearls and court heels. Despite her indestructible bouffant hairdo, the Iron Lady's armour could be soft and supple: in the early years wispy printed dresses helped her spar with political adversaries, and diaphanous eveningwear made more than one appearance.

Thatcher bought her clothes in bulk shopping trips from well-known British companies – both on the high street and from such then-popular upmarket boutique labels as Mansfield, Jean Muir and Susan Small – chosen partly in recognition of the growing achievements of the British fashion industry. She was generally thrifty with her wardrobe but did indulge in pricier outfits, mirroring the two worlds she straddled: a humble upbringing in her father's sparing household and an affluent married life with oil executive Denis Thatcher. She was always willing to talk fashion. A director of Aquascutum, Margaret King, who chose a fur hat and coat Thatcher wore on a state visit to Moscow, recalled: 'When she came back to London she rang me within two hours to say the clothes and coat were sensational.'[2]

The prime minister's little Salvatore Ferragamo handbag, a repository of lipstick and speech cue cards, became the stuff of popular legend after Thatcher reportedly slammed it on to the table at a European Economic Community (EEC) summit in 1984, at which she demanded a £1 billion rebate from British contributions made to the EEC budget. It gave new meaning to a comment once made by Thatcher's long-time personal assistant and style adviser, Cynthia Crawford: 'We always have half a dozen [bags] on the go. They get quite a bashing.'[3] The Oxford English Dictionary credits the coining of the verb 'to handbag' as being a humorous reference to Thatcher's relentless ministerial style. In 2000 Thatcher donated one of her handbags to an online charity auction, and it sold for £100,000. She later made the statement, 'My handbags did good service in Cabinet and I am pleased they are still having the right effect.'[4]

'I stand before you tonight in my green chiffon evening gown, my face softly made up, my fair hair gently waved. The Iron Lady of the Western World? Me? A Cold War warrior? Well, yes ...'[5]

MARGARET THATCHER, IN A SPEECH IN 1976

Opposite: Margaret Thatcher in 1985 (top), and outside her official residence in Downing Street in 1989.

Above: During the 1987 election campaign (left) and driving a tank during training manoeuvres in 1986, four years after she had led Britain to war with Argentina over the Falkland Islands.

Left: A portrait from 1989.

'It's all about finding Margaret Thatcher sexy.'[6]

FASHION DESIGNER MARC JACOBS, ON THE INSPIRATION BEHIND HIS COLLECTION FOR AUTUMN/WINTER 2004–05

Äußerlichkeiten zu kümmern und zu viel Geld für Kleidung auszugeben. Besonders Politikerinnen linker Parteien kennen diese Paradoxie. Abgesehen davon steht Frauen eine viel breitere Palette an Kleidungs-stücken zur Verfügung – was nicht nur die Kombinationsmöglichkeiten vermehrt, sondern auch die Gefahr für potenzielle Fehltritte. Je nach Anlass, Typ und politischer Ausrichtung kann für Politikerinnen vom Minirock über das opulente Abendkleid bis zum androgynen schwarzen Hosenanzug – dem weiblichen Äquivalent zum Herrenanzug – alles passend sein. Oder eben als unpassend kritisiert werden.

Der Begriff des »Power Dressings«, nach dem Sie Ihr Buch benannt haben, stammt eigentlich aus den 1980er Jahren.

Ja. Damals herrschte der Margaret-Thatcher-Look, viele Frauen in der Politik trugen Blazer mit massiven Schulterpolstern.

Diese Politikerinnen nahmen also gewissermaßen eine männliche Silhouette an – und verkörperten so einen Typus, den die Modetheoretikerin Barbara Vinken im Zusammenhang mit der gleichfalls von Schulterpolstern dominierten Mode von Claude Montana und Thierry Mugler als »phallische Frau« bezeichnete.

In den Achtzigern war dieser hermaphroditische Look, der ja etwas von einer Rüstung hatte, bei Politikerinnen sehr beliebt, und parallel war er zu der Zeit auch modisch. Allerdings haben sich Mode und Politik seitdem entkoppelt: Während die Damenmode wieder weiblicher und weicher geworden ist und die kantige Schulterpolster-Silhouette höchstens mal wieder als nebensächliches Retro-Phänomen auftaucht – etwa wenn Lady Gaga das neu eröffnete Haus von Mugler promotet –, kleiden sich manche Politikerinnen immer noch genauso wie in den Achtzigern. Zwar könnte man sagen, dass es für sie durchaus von Vorteil sein kein, öffentlich den Anschein zu erwecken, als kümmerten sie sich nicht besonders darum, modisch up to date zu sein, denn generell assoziiert man mit Mode immer noch unkontrollierte saisonale Wechselhaftigkeit, während man von Politik eher Standhaftigkeit erwartet.

Aber wenn Politikerinnen zwei Jahrzehnte lang ihre Garderobe überhaupt nicht modifizieren, kann es auch so wirken, als hielten sie krampfhaft an ihrem matronenhaften Look fest.

Das wirkt unsouverän – während andere Politikerinnen bereits Wege gefunden haben, spielerischer mit Stil umzugehen.

Können Sie Beispiele nennen?

In der deutschen Politik gibt es einige Frauen, die es so vor zwanzig Jahren noch nicht hätte geben können, auch nicht in England oder den USA. Zum Beispiel Agnes Malczak von der Grünen Partei. Sie ist erst Mitte 20, sitzt im Bundestag und trägt zwei Piercings im Gesicht, eins in der Nase und eins in der Unterlippe. Es war sehr mutig von ihr, diese Piercings nicht eigens für den parlamentarischen Alltag herauszunehmen, aber die einzig richtige Entscheidung – denn kaum hätte ein Paparazzo sie in privatem Rahmen mit ihnen fotografiert, hätte die Presse mit Sicherheit versucht, einen Skandal daraus zu machen. Und dann gibt es natürlich Claudia Roth, die für ihre merkwürdige Art der Bohemien-Exzentrik fast schon berühmt ist. Es ist seltsam, dass noch niemand aus dem rechten politischen Lager in Deutschland versucht hat, ihr aus ihren wechselnden Haarfarben einen Strick zu drehen – sie trug schon Pink, Orange und Gelb, dabei sind Haarfärbungen doch bestimmt umweltschädlich! Es scheint, als genieße Roth modische Narrenfreiheit und als sei sie mit ihren Looks inzwischen zur Definition von Andersartigkeit in der

Politik geworden. Man erwartet diese Wandlungen schon von ihr.

Vor zwanzig Jahren war es in der Politik hingegen schon auffällig genug, überhaupt eine Frau zu sein, sodass die meisten Politikerinnen damals nicht noch über ihr Äußeres zusätzlich Aufmerksamkeit auf sich lenken wollten.

Gibt es eigentlich ein weibliches Äquivalent zur Krawatte?

Wenn, dann ist es die weiße Perlenkette. Politikerinnen tragen sie auffallend häufig. In den Achtzigern knoteten sie sich auch häufig einen Hermès-Schal um den Hals. Aber das ist natürlich nicht dasselbe wie eine Krawatte.

Sie zitieren in Ihrem Buch Karen Brunger, die Direktorin des kanadischen International Image Institute. Sie erklärt, wie schwer es Politikerinnen aufgrund von schnitttechnischen Details weiblicher Garderobe mitunter fällt, »zugeknöpft« zu erscheinen. Die Politikerinnen erweckten dann, so Brunger, den Eindruck, als seien sie leicht zu etwas zu überreden…

Das ist ein einigermaßen extremes Statement, dem ich nicht rundum zustimmen würde. Ich habe es trotzdem in mein Buch aufgenommen, um zu verdeutlichen, mit welchem Ballast Politikerinnen sich bisweilen – bewusst oder unbewusst – herumschlagen müssen. Karen Brunger beschreibt die Art und Weise, wie die Revers von Damenblazern geschnitten sind, im Unterschied zu Revers von Herrenjacketts. Auch Blusen sind anders konstruiert als Herrenhemden – mit dem Ergebnis, dass eine Frau, die ihre Bluse bis zum letzten Kopf zuknöpft und darüber einen Blazer trägt, viel steifer wirkt als ein Mann mit Anzug und Krawatte. Deswegen knöpfen Frauen ihre Blusen fast nie ganz zu. Sogar bei Geschäftsführerinnen von großen Unternehmen auf der Wall Street sieht man häufig, dass sie den obersten Knopf ihrer Bluse aufgeknöpft lassen. Bei Politikerinnen kann das allerdings verheerende psychologische Signale aussenden, nicht zuletzt übertriebene Offenherzigkeit.

Sie schreiben in Ihrem Buch auch über First Ladies. Wenn diese tiefe Einblicke erlauben, stellt das kein Problem dar, sie sind dann sozusagen der lebende Beweis der Virilität des Staatsmannes. Politikerinnen hingegen müssen – wie Sie anhand von verschiedenen Beispielen aufzeigen – bis heute extrem vorsichtig sein, was das Tragen von kurzen Röcken, hochhackigen Schuhen, Ausschnitten etc. angeht.

Angela Merkel
Chancellor of Germany

'If Mrs Merkel wants to wear Westwood, I can promise that I will design clothes for her that will make her look chic, refined and influential.'[1]
VIVIENNE WESTWOOD, FASHION DESIGNER

Back in 2005, Germany's opposition leader had a unique profile to exploit in her campaign against the incumbent chancellor, Gerhard Schröder. Angela Merkel was a scientist, a product of the East German communist system and the daughter of a strict Lutheran minister. Some of her rivals suggested that her background was out of touch with the modern German state. But for many others, including some in her own party, the more glaring issue was that she looked and dressed as her biography sounded – frumpy, stern and outdated.

In the fifteen years she had spent as a parliamentarian, Merkel hadn't cultivated the look of a national leader. A pageboy haircut framed a face that many thought could have benefited from subtle make-up. A typical outfit consisted of loose trousers paired with flared, thigh-length jackets – often in mismatching colours – that only accentuated her stocky figure. Merkel's image wasn't appealing, or flattering, for a woman who had just turned fifty and was seeking the highest office in the country. The news magazine *Der Spiegel* summed up the critical mood before the election with the headline 'Angela Merkel: Fails to Dress for Success', noting that she 'is better known for her sartorial slip-ups than for her policy proposals'.[1] The media's message was clear: if you lack bold political ideas, the least you can do is have some charisma and style.

Yet Merkel's style deficit may have become a political asset; the dull outfits for which she became famous demonstrated consistency and prudence, two qualities generally prized in German politics; and, perhaps more importantly, her image was perceived as an honest reflection of her personality – a no-nonsense, rational woman partial to consensus politics who seemed completely unfazed by being chastised for her fashion sense. Merkel was sworn in as chancellor.

After Merkel took office, her unremarkable style was first overlooked, then given a reluctant approval and later quietly praised, and people began whispering about a 'style transformation'. Germany's top hair stylists quibbled over who got credit for adding a little wind-swept volume to her bob, and the fashion designer Wolfgang Joop even declared her the muse of his brand's Autumn/Winter 2006–07 collection, pronouncing her style to be 'strong and fearless'.[2] Some in the fashion industry went so far as to speculate that the retired designer Jil Sander, their beloved 'queen of minimalism', might be behind Merkel's 'makeover'. In fact, most of her daywear is by the Hamburg-based designer Bettina Schoenbach, whose brand motto 'Everything should be made as simple as possible but not simpler' is a fitting jingle to advertise Merkel's style.

Some fashion insiders became so supportive of Merkel's so-called 'new look' that they rushed to her defence over what could have been her most scandalous style moment, when in 2008 she displayed ample cleavage in an evening gown by Anna von Griesheim at the Oslo Opera. Joop, for instance, complimented Merkel's uncharacteristic outfit as 'wonderfully contradictory'.[3] And in an online poll of 5000 readers of the German magazine *Stern*, a healthy majority showed their support for the look by choosing the response 'Well, she finally does something daring!', whereas 25 per cent thought it didn't matter and only 17 per cent thought it was too revealing.[4]

Opposite: Angela Merkel in the infamous two-shoulder dress she wore for a visit to the Oslo Opera with the Norwegian prime minister in 2008.

Below: The evolution of Merkel's hairstyle, staged as part of her political evolution from 'bold' Minkwitz' (Helmut Kohl's spell), to 'she was once dubbed As the first female chancellor of Germany.

'Half of the German press constantly feels the need to review my haircut and make antics about it. I used to think it had something to do with the fact that I am a woman but nowadays I think it's more likely an Ossi syndrome [bias against those having roots in the former East Germany].'[5]
ANGELA MERKEL

Carla Bruni-Sarkozy
First Lady of France

Ich schreibe im Vorwort, dass es im Grunde besser gewesen wäre, zwei getrennte Bücher zu veröffentlichen: eines über den Stil von Politikerinnen und eines über den von First Ladies. Denn tatsächlich sind das zwei völlig verschiedene Paar Schuhe. Dass ich dennoch beides zusammengefasst habe, lag einerseits schlicht an Ressourcen: Zeit und Geld. Andererseits konsumieren wir Politikerinnen und First Ladies über dieselben Kanäle. Wir sehen auf CNN, wie Michelle Obama bei einem Treffen mit dem chinesischen Staatspräsidenten Hu Jintao ein Kleid von Alexander McQueen trägt – was ihr in den USA fast den Vorwurf des Staatsverrats eingebracht hat, weil McQueen ein britischer und kein amerikanischer Designer war. Wir sehen auf BBC Carla Bruni-Sarkozy, wie sie beim Staatsbesuch in England ein Kleid von Dior trägt – eine subtile Form der textilen Diplomatie, denn der Dior-Chefdesigner war zu diesem Zeitpunkt noch der Brite John Galliano, das war vor seinem Rausschmiss wegen antisemitischer Bemerkungen. Wir sehen auch Margaret Thatcher in historischen Clips auf BBC und Angela Merkel mit ihrem »skandalös« tiefen Dekolletee bei einer Operneröffnung in Oslo. Kurz: Politikerinnen und First Ladies besetzen in der medialen Repräsentation dieselbe Bühne. Gerade deswegen ist Hillary Clinton ein sehr interessanter Fall, denn sie war erst First Lady, dann aber selbst Präsidentschaftsbewerberin, und jetzt ist sie Außenministerin der USA.

Tatsächlich hat Hillary Clinton um das Jahr 2000 herum, als sich die Präsidentschaft ihres Mannes dem Ende zuneigte, eine massive optische Transformation durchlaufen.

Trug sie als First Lady noch aufgerüschte Chiffonkleider und Kostüme in schrillen, femininen Farben wie Pink oder Lavendel, sah man sie plötzlich nur noch in maskulin geschnittenen Hosenanzügen und gedeckten Farben. Es wirkte, als sei sie über Nacht in eine männliche Hülle geschlüpft. Auch ihr Make-up wurde plötzlich viel dezenter. Für

'Mrs Obama's choices are all insider, apart from her shorts and those strategically worn plebe numbers from Target and Talbots. If she got any more insider, she'd be backing down a runway … Is this how a modern, educated, working woman wants to be viewed in her first historic year – as a maven, an icon? Who's Barbie now?'[4]
CATHY HORYN
FASHION CRITIC FOR THE NEW YORK TIMES

'She's not bounded by these rules of what not to wear and what to wear. The fact that she's not is why she's so popular.'[5]
THAKOON PANICHGUL
AMERICAN FASHION DESIGNER

Whereas Michelle Obama's predecessors as first lady had often helped to make designers famous, they had selected older figures from luxury labels geared towards predominantly wealthy women dressing for formal evening occasions. Obama gained influence over a much wider demographic, and her style strategy made her a virtual kingmaker of up-and-coming fashion talent in the mass media – or, as André Leon Talley, US Vogue's editor-at-large, described her, 'a one-woman stimulus package for the fashion economy'.[6] Virtually every designer she wore in the first two years of office experienced a boost in business. For example, Jason Wu, a young Taiwanese-American designer, reportedly tripled his sales appointments with retailers after Obama wore his gown to the presidential inauguration ball. And it wasn't only the clothes; her hairstylist was approached to host a reality television show and her make-up artist became a sensation in the international beauty trade following chatter about the 'Fabulous 10 Minute Face' routine she'd created for the first lady.[7] Obama made canny concessions to the style establishment along the way, too. Strands of pearls were a mainstay (sometimes in two-tone grey or festooned with jewelled flowers), and she eventually did get round to wearing some of the more established American designers, such as Calvin Klein, Narciso Rodriguez and Michael Kors.

As Barack Obama settled into the presidential office, Michelle Obama was one half of a young couple who defined a new era in American culture and politics. Although her fashion template was clearly an expression of her own personality and her more down-to-earth approach to the title of first lady, it also helped to broadcast that 'change' (as promised in her husband's campaign slogan) really was afoot – in spirit at least – through the new White House dress code. By making edgy designer labels appear relaxed and friendly, she showed a nation obsessed with casual comfort that being fashion-forward does not have to look alarming or pretentious. She also seemed to be saying that natural style is when you see the person first, not the outfit, and for this, women especially were grateful.

beide Versionen wurde sie von den Medien attackiert – zuerst als geschmacklos, dann als langweilig und mutlos.

Gleichzeitig scheint Hillary Clinton eine der wenigen Politikerinnen zu sein, die so etwas wie Humor beweisen, was ihren persönlichen Stil anbetrifft.

Ja, im Jahr 2009 scherzte sie in einem Interview im türkischen Fernsehen, das Fashion-Gen in ihrer Familie müsse sie wohl übersprungen haben. Das war natürlich eine ziemlich schlaue Bemerkung. Denn indem sie ganz offen mit ihrem »Fehler« umgeht und freiwillig zugibt, in puncto Mode eine Versagerin zu sein, sammelt sie – vor allem auf Seiten der Frauen – Sympathiepunkte. Und gleichzeitig kommunizierte sie mit diesem Satz auch: Ich habe Wichtigeres zu tun, als mich um Mode zu kümmern – und ihr wisst alle, was das ist: Politik.

Haben Sie versucht, für Ihr Buch direkt mit Politikerinnen zu sprechen?

Ja, aber das war aussichtslos. Meine Interviewanfragen scheiterten immer bereits in den Vorzimmern, in den Pressebüros, bei den Assistenten und Beratern. Die einzigen Momente, in denen sich Politikerinnen gelegentlich öffentlich zu ihrer Garderobe äußern, sind Live-Fernsehinterviews – wenn die Journalisten am Ende des Gesprächs noch eine Frage zum Outfit stellen und die Politikerinnen dann quasi gezwungen sind, zu antworten, denn es würde unsouverän wirken, wenn sie das Interview deswegen abbrechen würden. Die einzige Frau, die bereit war, sich von mir zu ihren Outfits befragen zu lassen, war Rebiya Kadeer, die uigurische Menschenrechtsaktivistin und Präsidentin des Weltkongresses der Uiguren. Sie wird von der chinesischen Regierung als Terroristin eingestuft – man könnte also sagen, dass sie sowieso nichts mehr zu verlieren hat. Ansonsten musste ich mich aber auf ausführliche Quellenrecherche stützen.

Haben Sie bei der Recherche herausgefunden, ob Journalistinnen bei der Beurteilung der Outfits von Politikerinnen möglicherweise barmherziger sind als männliche Journalisten – oder sogar besonders kritisch?

Ich habe mich durch tausende von Artikeln gearbeitet, und man könnte tatsächlich sagen, dass Frauen etwas wohlwollender über das Thema schreiben. Mir sind zwei Ansätze aufgefallen, die einander diametral gegenüberstehen:

Es gibt viele angesehene Kolumnistinnen, die es aus beinahe konventionell feministischen Motiven heraus grundsätzlich ablehnen, über die Kleidung von Politikerinnen zu diskutieren – weil es bei männlichen Politikern eben auch nicht getan wird.

Letzten Endes tun es die Kolumnistinnen aber trotzdem, indem sie auf diese ablehnende Weise darüber schreiben. Auf der anderen Seite stehen die Journalistinnen, die sagen: Wir leben nun mal in einer postmodernen, postfeministischen Gesellschaft, deswegen müssen wir zwar aufpassen, Frauen nicht kritischer anzuschauen als Männer, aber es ist legitim, über das Thema zu reden. Meine Einstellung dazu ist ganz klar: Natürlich dürfen wir die Outfits von Politikerinnen unter die Lupe nehmen, diskutieren, verreißen und loben – bei ihren männlichen Kollegen sollten wir das dringend auch viel häufiger tun.

Ist es Ihnen schwergefallen, Ihre eigenen politischen Ansichten aus der visuellen Beschreibung der Politikerinnen herauszuhalten?

Ich habe mein Bestes gegeben, aber auch ich bin nur ein Mensch. Ich bin sicher, dass sich hier und da einige persönliche Färbungen eingeschlichen haben – auch wenn ich es vermeiden wollte.

Wie sind Sie überhaupt auf das Thema gekommen?

Ich schätze, es hat mit einem persönlichen Erlebnis zu tun, bei dem ich in jungen Jahren selbst einmal mit der Strenge des politischen Dresscodes konfrontiert wurde. Bevor ich mich für eine Karriere im Modejournalismus entschied, habe ich an der Syracuse University in der Nähe von New York Internationale Beziehungen mit Schwerpunkt Volkswirtschaft studiert. Ich wollte eigentlich Diplomat werden, das war schon immer mein Traumberuf. Eines Tages hatte ich ein Bewerbungsgespräch für einen Praktikumsplatz bei den Vereinten Nationen. Ich trug zu der Zeit ziemlich abenteuerliche Outfits, ich war gerade erst 19 Jahre alt und total modeverrückt.

Was trugen Sie zu dem Vorstellungsgespräch?

An mein Oberteil kann ich mich nicht erinnern, aber ich trug eine navyblau und weiß gestreifte Raverhose und dazu hohe Plateau-Sneakers von Puma. Peinlich! Aber damals sah das fantastisch aus. Und ich wäre niemals auf den Gedanken gekommen, mich eigens für das Vorstellungsgespräch ein bisschen dezenter zu kleiden. Aber als ich im UN-Hochhaus durch den Sicherheits-Check ging und in den Aufzug stieg, bemerkte ich, wie mich die Leute fassungslos anstarrten. Es war das erste Mal in meinem Leben, dass ich vor Scham am liebsten im Boden versunken wäre.

Sie wurden also abgelehnt?

Nein, komischerweise nicht. Ich hätte den Praktikumsplatz antreten können. Aber diese Situation, in der ich zum ersten Mal am eigenen Leib spürte, wie unerträglich der Druck sein kann, sich einer Etikette gemäß zu kleiden, stürzte mich in eine regelrechte Lebenskrise. Ich erkannte, dass mein Stil immer ein Hindernis in meiner Karriere darstellen würde. Zwar schloss ich meinen Bachelor noch ab, aber danach zog ich nach London und belegte dort einen Intensivkurs am London College of Fashion. Seitdem schreibe ich über Mode. Man könnte sagen: Ich habe mein Problem zur Lösung gemacht.

Madeleine Albright
Former US Ambassador to the United Nations; Former Secretary of State of the USA

'She loves clothes that have beautiful textured fabrics and favours long jackets. She knows the shortcomings of her figure, so she never chooses bold prints.'[1]
MAXINE RIZIK, FOUNDER OF WASHINGTON, D.C. BOUTIQUE RIZIK'S, WHERE ALBRIGHT SHOPPED

Left: Madeleine Albright negotiating with Palestinian leader Yasser Arafat in Gaza in 1996.

Opposite: None of Albright's more symbolic brooches, including the infamous snake worn as a riposte to Iraqi comments.

'Just because we wear earrings doesn't mean we can't think.'[2]
MADELEINE ALBRIGHT

'She's not a glamour girl, but she has a stylized look.'[3]
ANN BLACKMAN, AUTHOR OF ALBRIGHT'S BIOGRAPHY, SEASONS OF HER LIFE

'I love being a woman, and I don't want to look like a man. I enjoy bright colours and feminine-looking clothes ... it's very important to look both professional and happy – not as though you've put on a costume.'[4]
MADELEINE ALBRIGHT

In 1994, after Saddam Hussein's people called the then US ambassador to the United Nations, Madeleine Albright, an 'unparalleled serpent', she decided to let her jewellery do some of the talking.[1] The next time she faced the Iraqi delegation, Albright wore a brooch of a gold snake with a jewel at the end of its tongue. 'I didn't consider the gesture a big deal', she later wrote in a book called *Read My Pins* (2009). 'I doubted that the Iraqis even made the connection ... [but] as the television cameras zoomed in on the brooch, I smiled and said that it was just my way of sending a message.'[2]

Many of Albright's brooches were inexpensive patriotic antiques or elaborate pieces of costume jewellery set in bold graphic lines. 'You don't have to be frilly and feminine. The brooch signals that you like who you are. I wanted people to know I liked what I was doing, that I found it fulfilling', she has said, and has described how her initial attraction to brooches, or 'pins', was a practical answer to globe-trotting: 'I take minimal clothes and as many pins as I possibly can. They change the whole look, from workday to evening wear.'[3]

It was well known in diplomatic circles that Albright's 'conversation brooches' were a fairly reliable way of gauging her mood: ceramic turtle pins at negotiations that were going too slowly; a red hot-air balloon or radiant sun for when she was more optimistic; a giant butterfly to signify rebirth for stalled peace talks. The brooches could also be more literal and combative: 'When I was negotiating the Anti-Ballistic Missile Treaty with the Russians, I had a pin that looked like an arrow – that also looked like a small missile. The Russian foreign minister said, "Is that one of your missile interceptors?" I said, "Yes, we make them very small."'[4] Another message to the Russians was despatched through a triad of monkey brooches Albright wore at a summit with Vladimir Putin, which she called 'the Hear no Evil, See no Evil, Speak no Evil monkeys', to protest against what she saw as his turning a blind eye to the atrocities that were taking place in Chechnya.[5] On another occasion, shortly after a surveillance device was dismantled at the State Department building, she wore a big bug brooch to a meeting with her Russian counterpart to air her grievance over the planted 'bug'. But one of the best had to be during an attempt to broker a deal in which Israel would grant self-rule to the Palestinians, and Palestinian leader Yasser Arafat had not been reciprocal enough for Albright's liking: she wore a gold-and-diamanté wasp on a yellow outfit. 'I wore wasps on days that I wanted to do a little stinging and deliver a tough message', she later explained.[6]

These signs did not go unnoticed by the many presidents, prime ministers and foreign dignitaries Albright encountered. Everyone knew she was a hard-hitter; a touch of fashion pantomime could be a clever icebreaker. Another reason the brooches worked so well was that they didn't look as farcical as they might sound. Albright's skirt suits – usually from the tasteful American luxury brand St John – were a prudent canvas on to which she could pile quite a few accessories to create a coordinated set. Gold chain necklaces, foulards, bracelets, earrings and cuffs were worn in matching colours and complementary textures – making the eye wander ever so slightly away from the signature brooch before returning to digest its meaning.

78 POWER DRESSING

Decoding the Dress Code 79

*

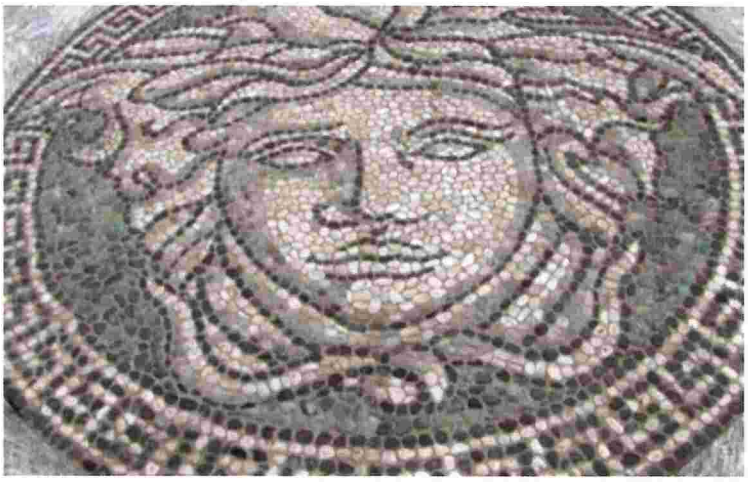
Robb Young
Power Dressing – First Ladies, Women Politicians and Fashion
192 Seiten mit 350 farbigen Abbildungen,
Englisch, Merrell — 01.02.11

Der Weg ist sein Ziel: Mit der Kamera begleitet Loïc Prigent Modemacher bei den Vorbereitungen ihrer Schauen. Dabei gelingt dem Dokumentarfilmer der Blick hinter die perfekt drapierten Kulissen – und was er sieht, kommentiert er mitunter bissig. Seine für Arte gedrehte Serie *THE DAY BEFORE* hat jetzt u. a. mit Donatella Versace und Diane von Furstenberg ihre Fortsetzung gefunden.

Die Glaubwürdigkeit beim Luftküsseschleudern

The Day Before Vol. 2 von Loïc Prigent

Text — Carmen Böker
Stills — Story Box Press / Arte



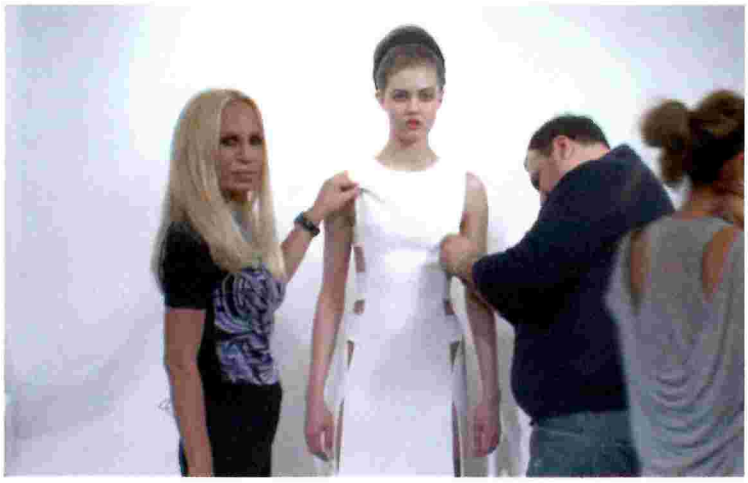
Für Donatella Versace ist es die allerblödeste Frage der Welt: Was denn die Inspiration für ihre neue Kollektion sei? »Das Unvorhergesehene«, sagt sie verschwörerisch dem Dokumentarfilmer, der sich mit ihr in die Limousine setzen darf. Vielleicht habe es ja einen Einfluss auf sie, dass sie die ganze Zeit mit der Kamera begleitet werde? Mit »Urlauben in Mexiko und dergleichen« werde sie jedenfalls gar nicht erst anfangen, kommt dann noch hinterher, derweil sie eine unfassbar lange, dünne Zigarette vor dem Betrachter zu verbergen sucht. Eine Geste, die bei jemandem, der sich öffentlich zu seiner überwundenen Kokainsucht bekannt hat, doch ziemlich putzig wirkt. Umso erfrischender die Aussage zu ihren Inspirationsquellen. Zumal in Zeiten, da Designer glauben, mindestens Ingmar Bergman, Frank Lloyd Wright, Nancy Cunard und Joseph Maria Olbrich als Anregung nennen zu müssen, um nur ein paar aktuelle Bildungshubereien von den Frühjahrsschauen in Mailand und Paris zu nennen.

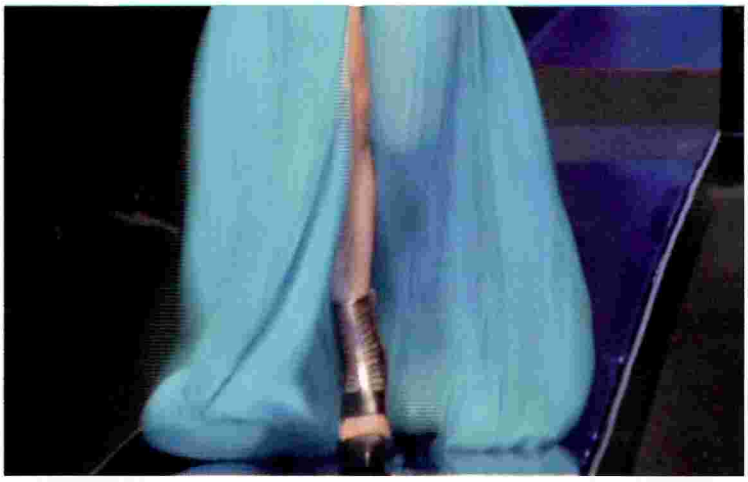
Mit platinblond gebleichten Haaren, leblos wie Zuckerwatte, einem an Mahagoni erinnernden Bräunungsgrad und irrsinnigen Stiefelabsätzen gibt sich Donatella Versace in Mailand zwar weitreichend (und eher vergebens) der Illusion der eigenen sexy jugendfrischen Inszenierung hin, andererseits ist sie aber sehr viel weniger künstlich als ihre amerikanische Kollegin Diane von Furstenberg, deren Gestus der Kumpelhaftigkeit und Umkompliziertheit reine Behauptung bleibt.

> Furstenberg, die Erfinderin des Wickelkleides aus Seidenjersey, residiert tatsächlich wie eine Fürstin unter dem Dach ihres Stadthauses im New Yorker Meatpacking District.

Wenn sie herabsteigt in den Keller zu den Schneidern und Näherinnen, dann gewinnt man den Eindruck, dass sie das wohl kaum täte, wenn es nicht gerade auf Film gebannt würde. Selbst wenn bei ihrer privaten Yogastunde gedreht wird und die Kamera ihrer Perspektive beim Betrachten des Models im Kopfstand folgt, wird ihren Anweisungen unter höflichem Gelächter Folge geleistet. Bei Diane, sagt ihr Team, gebe es keinen Widerspruch. Donatella, sagt ihr Team, sei längst nicht so streng wie Gianni, ihr auf offener Straße erschossener Bruder, dessen Geschäfte sie seit 1997 führt.

Diane und Donatella sind sich sehr ähnlich in ihrer Überzeugung, dass der weibliche Körper eine der wirksamsten Waffen darstellen kann – nur muss er dafür in Donatellas Vorstellung eingerüstet werden in Kleider aus blinkenden Spiegelscherben, aus harten Metallfolien als Schutz von außen. Diane, die ausschließlich weich fließende Materialien verwendet, sieht die Stärke der Frau ganz woanders, in ihrem Innern, in ihrem Selbstbewusstsein. »Be proud to be yourself«, sagt sie, recht drollig, zu allen der noch um jeden Emanzipationsgedanken verlegenen jugendlichen Models, die bei





ihr über den Catwalk laufen. Im Übrigen findet sie geschäftsmäßig schnell eine Antwort auf die auch ihr wenig genehme Frage, was denn die Inspiration für ihre neue Kollektion sei: die Idee, dass Frauen darin alles sein könnten, »a biker, a banker or a ballerina«. Das klingt immer wieder gut.

Der französische Dokumentarfilmer Loïc Prigent (siehe Mode-Interview in Spex #327) hat Donatella Versace und Diane von Furstenberg als Modemarken seiner Reihe *The Day Before* zugeführt, von der nun die zweite DVD-Box erscheint. Das Format erzählt von den letzten 36 Stunden vor einer Modenschau, dargeboten als Countdown, in dem wie auf einer schön gestylten Website Informationen aufploppen, sich die Ebenen überlagern und jedes Aha-Erlebnis zu neuen Anfällen von Wissbegier führt.

Kurzum: Prigent versteht es wie derzeit kein Zweiter, das Fashion Business mit Ironie als hohe Schule der Selbstinszenierung vorzuführen

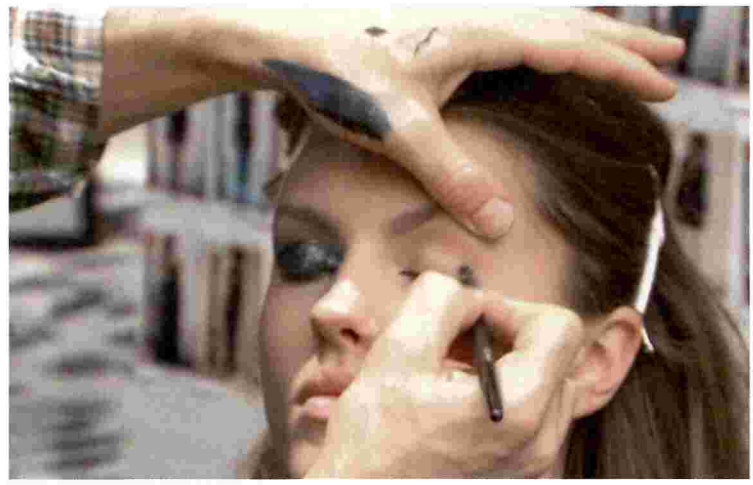
– und gleichzeitig, fern von Sensationsgier, sehr ernsthaft zu untersuchen, ob es sich dabei um ein funktionierendes Geschäftsmodell handelt. Die Schau selbst, der eigentliche Höhepunkt der ganzen Schinderei, wird bei ihm immer in wenigen Momenten abgehandelt: Loïc Prigent beobachtet lieber, wie Menschen Mode machen. Wie ein Ethnologe bei einem ihm doch sehr fremd gebliebenen Stamm.

Die Bilder, mit denen man rechne, bekomme man nie, hat er einmal gesagt. Aber das Gegenteil davon ist eben auch nicht übel. 2007 beispielsweise begleitete er Marc Jacobs bei seiner Arbeit für Louis Vuitton. Es ist die Zeit, bevor Jacobs in die Entzugsklinik eincheckt und sich einen für Parfümkampagnen tauglichen Körper antrainiert. Prigent beobachtet seinen damaligen Unwillen, Hof zu halten und zeigt, wie er beim Anblick von Demi Moore, einer dieser *high maintenance women* aus Hollywood, mit gehässiger Affektiertheit »Oh my god! Famous people!« ausruft. Von ähnlichem Sarkasmus sind auch Prigents Off-Kommentare, in denen etwa die Rede ist von einer »Tasche von nahezu kubistischer Zusammenballung«. Schließlich kostümiert sich Marc Jacobs für einen Ball mit dem Motto »Venedig« als ziemlich ausladende, trampelige Taube und muss auf der Ladefläche eines Lieferwagens transportiert werden. Solche Bilder würde er mit seinem neuen smarten Selbst vermutlich nicht mehr zulassen. Ohnehin soll das, was Designer von sich preisgeben, mittlerweile ebenso perfekt sein wie ihre Werbekampagnen. Wenn nur die Künstlichkeit, die Durchschaubarkeit dieser Illusion nicht so langweilig wäre wie eine Homestory mit millimetergenau drapierten Kissen. Dieser Ödnis arbeiten wiederum die Blogger und Streetstyle-Fotografen entgegen: weil sie zeigen, dass Mode lebendige Anwendung findet, mit Hingabe begutachtet und verfertigt wird. So macht es auch Loïc Prigent.

Anfang 2010 waren auf Arte die ersten vier Teile von *The Day Before* zu sehen; sie führten zu Proenza Schouler, Sonia Rykiel, Karl Lagerfeld für Fendi und Jean Paul Gaultier. So schnell sich darin das eine Klischee entkräftete, so schnell erhärtete sich ein anderes: Herrlich, wie sortiert und ungerührt Lagerfeld vor Ananas-Achteln und Cola light sitzt, um über Disziplin zu reden. Sein Beruf habe sich eben so ergeben, wie bei einer Hure, die frage ja auch niemand, warum sie anschaffen gehe. Und selbstverständlich ist dieser Multitasker auch lange vor der Zeit fertig mit seiner Kollektion, ganz anders als Gaultier, der eine angemessen hysterische Form des Haareraufens präsentiert: 22 Stunden vor der Schau ist erst eine

des Haareraufens präsentiert: 22 Stunden vor der Schau ist erst eine von 43 Haute-Couture-Kreationen fertig. Eine Robe muss noch komplett aus brüchigen alten Zelluloidstreifen erschaffen werden, das Leitmotiv der Schau sind Filmdiven.

Es gibt immer ein Gewand, das der Albtraum des ganzen Teams ist, das zeigt sich nun auch in der Fortsetzung der Reihe, die neben Donatella Versace und Diane van Furstenberg auch zu Narciso Rodriguez, Nina Ricci, Alexander Wang und Jeremy Scott führt. Bei Rodriguez ist es ein pistaziengrünes Kleid aus schlüpfrigem Satin im Bias-Cut, dessen Sinuskurven sich einfach nicht im perfekt glatten Stofffall sticheln lassen wollen, was die Directrice tatsächlich zum Weinen bringt. Das täten sie wohl auch bei Alexander Wang gern, denn er möchte ein kompliziert drapiertes Kleid aus Tüll und Chiffon noch einmal neu genäht haben, woraus nur deshalb nichts wird, da es ganze vier Tage in Anspruch nehmen würde. Bei Nina Ricci ist eine Abendrobe aus schwerem platingrauen Seidenduchesse das Drama, das einfach nicht sitzen will am schmalen Körper des Models. Nicht einmal mit einer Garnitur gedrehter Stoffrosen (das Markenzeichen des Hauses) an der Taille lässt sich das richtig kaschieren. Bei Jeremy Scott ist es weniger ein Problem der Passform denn der Präsentation. Seine Kollektion, welche die Hysterien der Mode thematisiert, enthält auch eine lebensgroße Supermodel-Silhouette aus steifem Moosgummi, die an der Gürtelschnalle befestigt von einem echten Model über den Laufsteg getragen werden soll, wenn es denn nicht ständig darüber stolperte.



Narciso Rodriguez eilt der Ruf voraus, das New Yorker Prêt-à-porter mit einem Haute-Couture-Anspruch zu überziehen, von ihm stammt das nicht nur freundlich aufgenommene sogenannte Lavalampen-Kleid in Schwarz-Rot, das Michelle Obama beim Wahlsieg ihres Mannes trug.

Und wenn bei Rodriguez eine in elliptischem Schwung gelegte Paspel um einen Millimeter abweichend angenäht wird – was dann?

»He goes bananas«, heißt es aus dem schon reichlich zermürbten Team: Dann flippt er aus. Tut er natürlich nicht, während die Kamera läuft, da stößt das Format an seine Grenzen. Ein Label verkauft sich, zumal in den USA, nicht über einen exaltierten Designer, das war einmal. Heute zählen die Bereitschaft, die wichtigsten Einkäufer backstage zu empfangen, die Geschäftstüchtigkeit beim Vermarkten von Parfüms und die Glaubwürdigkeit beim Luftküsseschleudern: »Mwah! Mwah! Mwah!«

Das Ende ist bei Loïc Prigent immer ein Applaus des Designers für sein Team und sein darauffolgendes Verschwinden in der Limousine. Die Erleichterung ist dabei nie so groß, wie man erwarten würde, dafür sind sie alle schlicht zu erschöpft. Außerdem wissen sie nur zu genau: Nach der Show ist vor der Show.

*

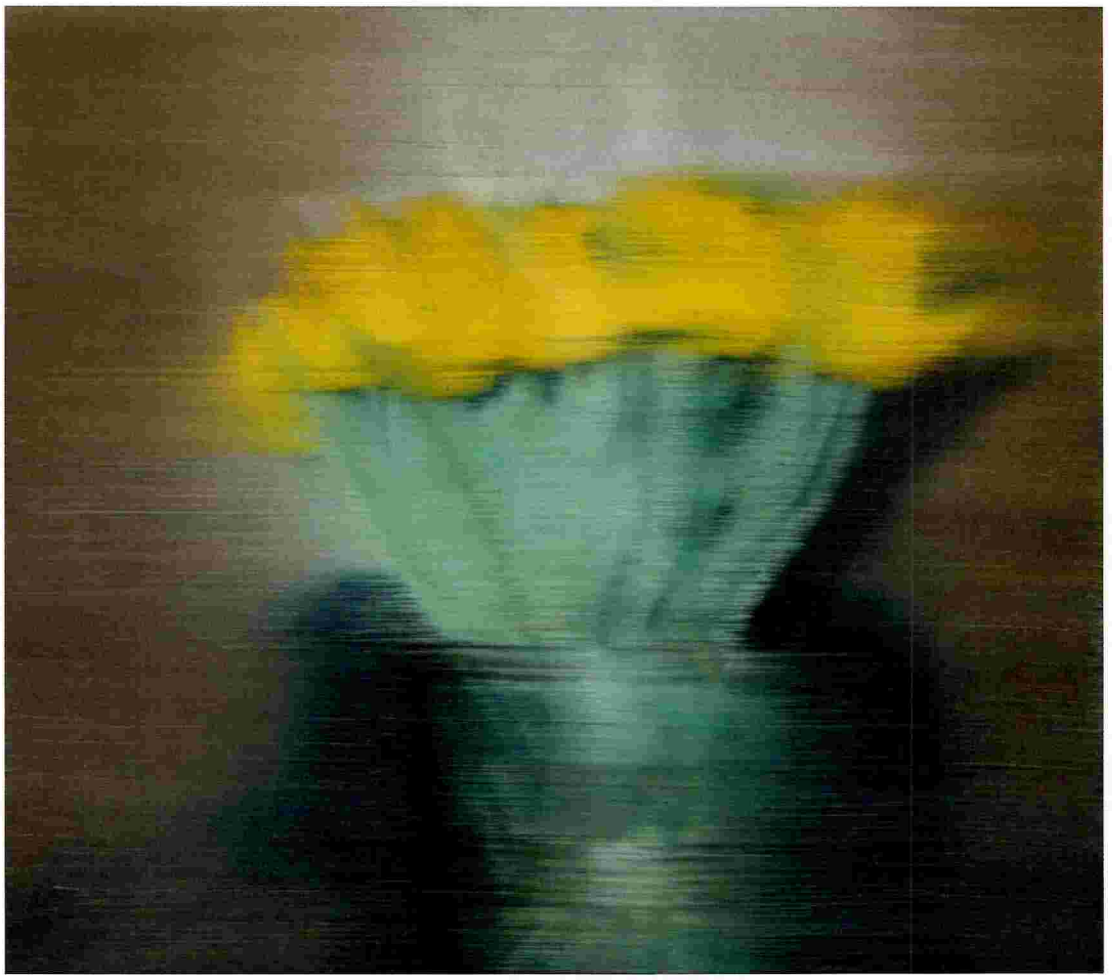
The Day Before Vol. 2
Regie: Loïc Prigent.
Mit Donatella Versace, Diane van Furstenberg, Peter Copping, Narcisco Rodriguez, Jeremy Scott, Alexander Wang.
240 Min. Französisch/Englisch. 4 DVDs, -Arte Editions — 09.03.11

Keds
Take the Load off your feet, Man!
KNOCKAROUNDS by Keds
United States Rubber
The Original Sneaker®
Est. 1916
keds.de

Auflösungen in Bewegung und Licht

Die Ästhetik der Unschärfe

Text — Thomas Hübener



Gerhard Richter (*1932)
Tulpen, 1995
Öl auf Leinwand, 36 x 40,7 cm
© Gerhard Richter 2011 / Hamburger Kunsthalle/bpk
Foto: Elke Walford

Die Welt im Nebel der Verschwommenheit. Während sich in Hamburg die Ausstellung UNSCHARF. NACH GERHARD RICHTER mit der Tendenz zur Unschärfe in der zeitgenössischen Kunst befasst, zeigen auch Film und Musik einen klaren Hang zu Verwackelt- und Verwaschenheit. Wo das Diffuse in der Fotografie für die Authentizität des Dargestellten bürgt, steht es im Pop für einen klanglichen Rückzug in die Innerlichkeit. Anders aber als während der letzten Konjunktur der künstlerischen Unschärfe, als sie eine Reaktion der Romantiker auf die allumfassende Aufklärung war, scheint sich mit ihr heute vor allem das Bedürfnis nach einem Bahn zu schlagen: der Kraft der Fantasie.

Die uns umgebenden Bildwelten werden immer verschwommener. Nicht nur in der Werbung und im Bildjournalismus, sondern auch in der Kunst lässt sich seit einigen Jahren eine Konjunktur der unscharfen Darstellung ausmachen. Vom weichgezeichneten Krustentier im Gourmet-Kochbuch bis zur strahlenden Joggerin in der Krankenkassenmitgliederzeitschrift, die zugleich weichgezeichnet, überbelichtet und bewegungsunscharf abgebildet ist, reicht die Spannbreite des neuen Hangs zum Diffusen. Die Popularität der nach Vorlagen aus Zeitungen und Magazinen entstandenen verwischten Gemälde Gerhard Richters kann diesem Phänomen ebenso zugeschlagen werden wie Thomas Ruffs von pornografischen Internetseiten stammenden *Nudes* (2003), die der Fotokünstler nachkolorierte, vergrößerte und verschlierte. Dadurch auratisierte Ruff sie nicht nur zu melancholischen Monumenten mit Ölbild-Anmutung, sondern (re)erotisierte in gewisser Weise auch das Pornografische. Auch im Film wird, in der Nachfolge von Horrorstreifen wie *Cannibal Holocaust* (1980), *The Blair Witch Project* (1999) und *[•REC]* (2007), immer häufiger mit Unschärfe, Grobkörnigkeit und der Ästhetik des verwackelten Bewegtbildes gearbeitet – oft, aber nicht ausschließlich, um den Eindruck des Authentischen und Nicht-Inszenierten zu erwecken. Und nicht zuletzt lassen sich in jüngster Zeit auch in der Musik Tendenzen einer neuen *auditiven Unschärfe* erkennen: Die flirrenden Strudel im Neo-Shoegaze, die sich als mit Verzerrung bewerkstelligtes Statement gegen den *sauberen*, *klaren* Klang betrachten lassen, sind genauso Teil dieses Trends wie die Protagonisten der Witch-House- und Ghost-Drone-Genres mit ihrer Vorliebe für Zerdehnung, Hall, Klangverwaschenheit und verfremdete Spukchöre.

Der Philosoph und Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich hat das vielgestaltige Phänomen bereits im Jahr 2002 in seiner *Geschichte der Unschärfe* auf erhellende Weise in den Blick genommen, aktuell zeigt die Hamburger Kunsthalle noch bis zum 22. Mai die Ausstellung *Unscharf. Nach Gerhard Richter.* Zu sehen sind dort nicht nur Gemälde und Fotografien Richters, sondern auch Werke von 23 weiteren Künstlern, die sich am Thema abarbeiten. Für Richter, der das Stilmittel der Unschärfe seit 1963 verwendet, ging es dabei immer auch um die medienphilosophische Frage nach der Authentizität von Abbildungen. Indem er bereits unscharf aufgenommene oder schlecht reproduzierte Fotografien in Öl auf Leinwand vergrößert wiedergibt und teilweise zusätzlich manipuliert, dabei aber mit dem Weichzeichnen, dem Verwackeln oder dem Malen in Schwarzweiß dem Möglichkeitenregister der Fotografie verhaftet bleibt, gelingt es ihm oft, den Betrachter zunächst hinsichtlich des Bildtyps, mit dem er es zu tun hat, zu täuschen.

Erst Bildgröße und Faktur der Werke machen dem Rezipienten bei der direkten Begegnung im Museum klar, dass es sich nicht um Fotos handelt.

Diese Des-Illusionierung – »Ach, es ist ja (bloß) ein Gemälde« – wirft unter anderem die Frage auf, weshalb auch und gerade der unschärfsten Fotografie mehr Glaubwürdigkeit beigemessen wird als dem schärfsten gemalten Bild.

Wer Fotos von einem Rebellenangriff macht, war dabei: Seine Aufzeichnung ist Teil der dokumentierten Situation. Wer verwackelte Bilder von einem Rebellenangriff macht, war sozusagen noch mehr dabei: Er musste in Deckung gehen, hatte wegen der Unmittelbarkeit des Geschehens keine Zeit für eine ruhige Aufnahme. Paradoxerweise wird ein solches Foto für umso wahrer gehalten, je weniger auf ihmzu erkennen ist – zumindest so lange, wie die Unschärfe nicht in abstrakte Gegenstandslosigkeit umschlägt. Der »optische Glaube« (Régis Debray), der die Darstellung der Wirklichkeit für die Wirklichkeit selbst nimmt, ist bei der Fotografie, die auf kausale fotochemische Belichtungsprozesse zurückgeht, besonders ausgeprägt. Dass Fotos immer perspektivisch sind und auf ihnen stets etwas nicht sichtbar ist, dass sie keine Eins-zu-eins-Wiedergaben der Welt sein können, weil sie kleine und zweidimensionale Kopien sind, wird gern vergessen.

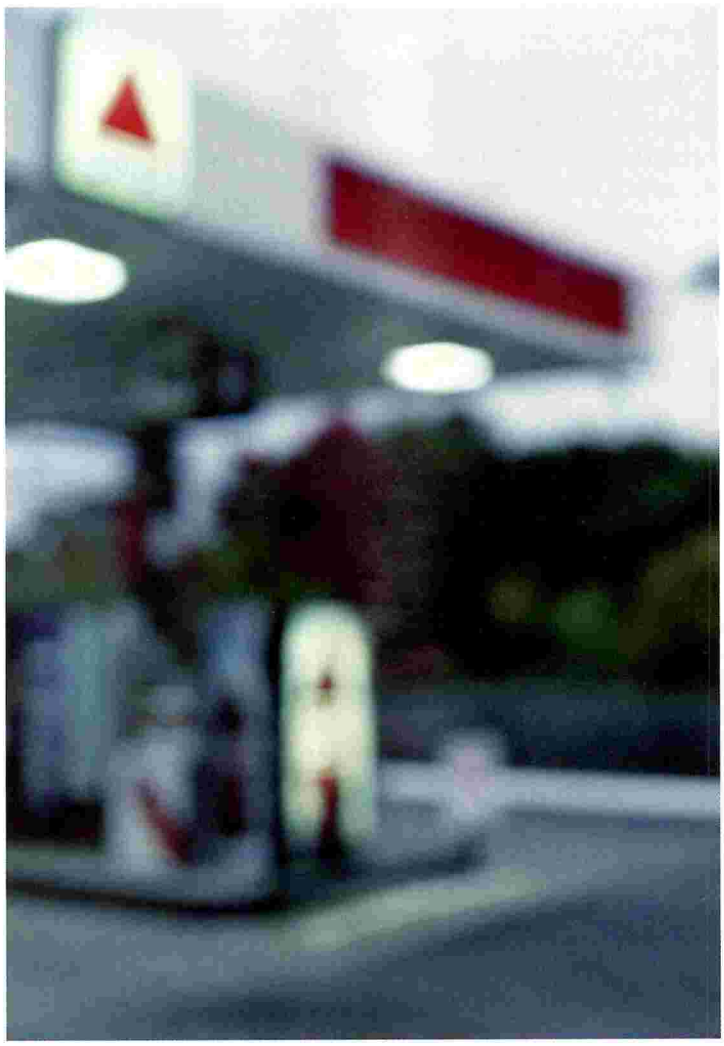
»Das ist meine Frau«, sagt mancher und deutet auf ein Foto. Natürlich *weiß* jeder, dass es nur ein Foto ist.

Tief im Bewusstsein ist dieses Wissen aber nicht verankert. Wenn jemand sagt, er habe noch nie Marilyn Monroe gesehen, was für die meisten Leute in Deutschland zutrifft, dürfte er jedenfalls irritierte Blicke ernten. Richters simulierte Fotos verweisen als Abbildungen von Abbildungen von Abbildungen (denn schon die Fotografie in einer Zeitung ist ja Abbildung einer Abbildung) auf die Medialität, also *Vermitteltheit* fotografischer Aufnahmen. Tja, und manchmal sehen sie auch einfach nur toll aus.

In der Romantik war die malerische Unschärfe ein Gegenmittel gegen die Zudringlichkeit der modernen technischen Welt mit ihren Dingen, Details und nach Aufmerksamkeit schreienden Neuigkeiten. Die in der verhassten Aufklärung ja bereits wörtlich als Forderung enthaltene Klarheit empfand man als plump-vertrauliches Angequatschtwerden durch den Kleinkram des sich dringlich gebenden Aktuellen. Stattdessen feierte man Fernblick sowie Kurzsichtigkeit und verzichtete demonstrativ auf Sehhilfen. In Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1809/10) verschwimmen Wasser und Himmel am Horizont, Konturen lösen sich auf und keine Einzelheit drängt sich der Wahrnehmung auf. Stimmung und Atmosphäre überlagern den minimierten Bild-inhalt. Der Betrachter kann so in sich ruhen und kontemplieren: ein Gemälde als Meditationshilfe. Optional kann er sich auch von der ästhetischen Empfindung des Erhabenen ergreifen lassen und angesichts der winzigen Mönchsfigur vor dem unendlich scheinenden Ozean über die Kleinheit und Vergänglichkeit des Menschen im Kosmos nachsinnen.

Die Metaphysik wohnt in der Romantik immer nur eine Etage weiter oben.

Mit dem aufsehenerregenden Aufkommen der Fotografie ab 1840 erfährt die Funktion der Unschärfe allerdings eine grundlegende Wandlung: War sie zuvor eine Reaktion auf die zunehmende Reizüberflutung des Einzelnen, wird sie nun zur Waffe im Kampf der ambitionierten Fotografen um die Anerkennung ihres Schaffens als Kunst. Diese Anerkennung verweigerte ihnen die Malerzunft, die um ihr Monopol bei der Erzeugung von Abbildern fürchtete. Demokratieverachtung mag bei Fotografiegegnern wie Charles Baudelaire ebenfalls eine Rolle gespielt haben, argwöhnte man doch, dass der Apparat mit dem unbestechlichen Blick das Herausragende ebenso wie das Triviale gleichwertig abbildete, ohne Sinn für geistige Hierarchien und feine Unterschiede – demokratisch eben: Jeder und jede hat eine Stimme. Wolfgang Ullrich beschreibt in *Die Geschichte der Unschärfe*, wie die Fotografen auf solche Anwürfe mit Unschärfe-Effekten reagierten: Man arbeitete mit Weichzeichnung,



David Armstrong (*1954)
Citgo Station, Rte 139, Marshfield, MA, 1999
© David Armstrong

Wolfgang Kessler (*1962)
Zwischenraum (Cutter), 2010
Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn / Foto: Rolf Hellmeier

speziellem Papier, Gummidruck oder spannte einen Damenstrumpf zwischen Apparat und fotografiertes Objekt. Die Fotografie wurde im Konkurrenzkampf mit der Malerei also ihrerseits malerisch.

Eine andere Art der Unschärfe wurde wiederum von den Futuristen bevorzugt: die Bewegungsunschärfe. Dabei handelte es sich nicht wie in der Romantik um ein zivilisationsfeindlichen Ruhebedürfnissen geschuldetes Stilmittel, sondern im Gegenteil um einen die Beschleunigung der Moderne zelebrierenden Effekt. Man feierte die Eisenbahn, den Rennwagen und die Auflösung des Stofflichen in Bewegung und Licht.

Um die Schnelligkeit eines sich drehenden Rades abzubilden, brauchte es die Technik der Unschärfe.

Einige der schön anzusehenden Bilder Wolfgang Kesslers aus der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle zeigen bunt ineinander verschobene Farbflächen. Kessler fotografierte vorbeifliegende Szenerien aus fahrenden Zügen, um diese Aufnahmen im Anschluss als Vorlagen für Ölgemälde zu verwenden. Der äußersten Flüchtigkeit und Vergänglichkeit eines in Farbsplitter aufgelösten Bildraumes wurde durch diese traditionelle Technik die Aura dauerhafter Solidität verliehen. Diese Schnappschüsse in Öl sind mit Blick auf Gerhard Richter zwar nicht unbedingt originell, aber wirkungsvoll.

Heute, nach der Auflösung festgefügter Weltbilder in der pluralistischen Unverbindlichkeit der Postmoderne, lässt sich nicht mehr sagen, dass Weichzeichnung eher bilderfeindliches Weltdementi wäre, während Bewegungsunschärfe eher ein Ja zur schneller werdenden sinnlichen Welt formuliert. Stattdessen werden Unschärfe-Arten munter kombiniert. Ullrichs streitbare These am Ende seiner Untersuchung, dass Unschärfe insgesamt heute für flauschige Wohlfühlästhetik, unkritische Daseinsaffirmation und Neo-liberalismus stehe, ist gewiss zu einseitig. Gerade die *new spookiness* in der Musik zeigt, dass sich in klanglicher Unschärfe auch Bedürfnisse nach Transzendenz und Geheimnis äußern, dass es also – ganz im Geiste einer (Neo-)Romantik – um einen Rückzug aus Weltzumutung und Reizbombardement in einen Kokon der Innerlichkeit geht. Mag es auch sein, dass solche Fluchten miserable Weltzustände eher befestigen, als dass sie sich um ihre Abschaffung bemühen – eine Affirmation dieser Zustände sind sie deshalb noch lange nicht. Darüber hinaus besitzt Unschärfe das Vermögen, ein Bild dialogisch werden zu lassen, indem sie die Wahrnehmung seines Gegenstandes erschwert. Der Betrachter sieht *aktiv*, windem er an der Herstellung des Bildes mitwirkt. An die Stelle bloßer Identifizierung eines mimetischen Bezugs tritt ein Austausch, welcher der Diktatur des Faktischen die Kraft der Fantasie entgegensetzt.

*

Unscharf. Nach Gerhard Richter
noch bis 22. Mai 2011, Hamburger Kunsthalle, Glockengießerwall, 20059 Hamburg. Mit David Armstrong, Maxine Henryson, Karin Kneffel u. a.
Katalog hrsg. v. Hubertus Gaßner u. Daniel Koep, mit Texten von Hubertus Gaßner, Eckart Hoffmann, Bernd Hüppauf u. a., 180 Seiten, 159 Abb., Deutsch, Hatje Cantz — 21.02.11

Wolfgang Ullrich
Die Geschichte der Unschärfe
160 Seiten, Wagenbach — 2002

Der Fundamentalismus der Vagina

!Women Art Revolution von Lynn Hershman Leeson

Text — Esther Buss

Vierzig Jahre lang hat sie an diesem Film gedreht: In ihrer Langzeitdokumentation *!WOMEN ART REVOLUTION* lässt sich die amerikanische Künstlerin und Regisseurin Lynn Hershman Leeson von Kolleginnen wie Yvonne Rainer, Nancy Spero, Carolee Schneemann und Hannah Wilke erzählen, wie es Ende der 1960er Jahre vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegung in den USA zur Formation der feministischen Kunstbewegung kam. Der Film ist ein wichtiges Zeitdokument – auch wenn Hershman Leeson keinen Unterschied zwischen Kunst von Frauen und feministischer Kunst zulassen will und ihr Thema bisweilen allzu essenzialistisch angeht.

Guerrilla Girls
Photograph of Guerrilla Girls in bathroom with sign,
The Birth of Feminism.
Courtesy of the Guerrilla Girls

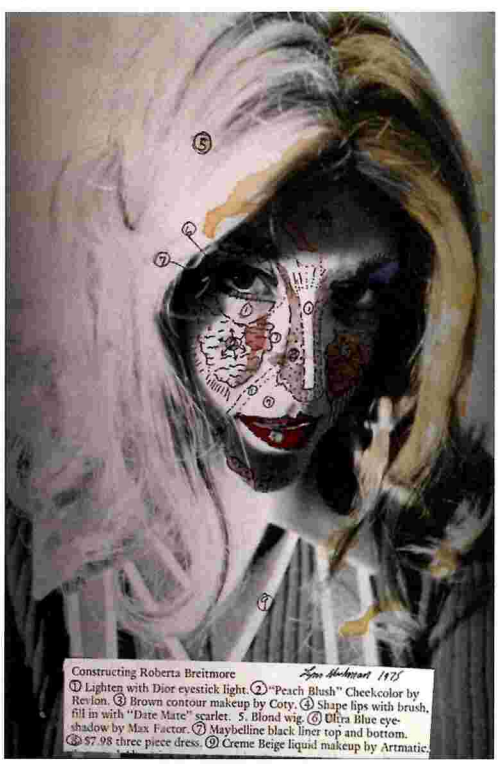
Judy Chicago
The Dinner Party: installation overview - close-in,
© Judy Chicago 1979, Mixed media: 48' x 42' x 3', Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, Collection: The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY. Photo: copyright Donald Woodman

Vor einigen Jahren äußerte sich die US-amerikanische Kunsthistorikerin Amelia Jones in einem Artikel kritisch über das plötzlich wiedererwachte Interesse an feministischer Kunst. »Es ist schon merkwürdig, wie der internationale Kunstbetrieb auf einmal – nach etwa 15 Jahren der Rede vom »Tod« des Feminismus und des »Post-Feminismus« – feministische Kunst mit einem Enthusiasmus umarmt, der bei weitem die eher laue, sporadische Rezeption übertrifft, die diese Kunst von den 1970er Jahren bis Ende des 20. Jahrhunderts erfahren hat.« Jones erkannte in der Konjunktur von Ausstellungen zum Thema Feminismus und der damit verbundenen Popularisierung vor allem die Triebkräfte des Marktes. Umso wichtiger sei es daher, so Jones, die »Geschichten vorangegangener Feminismen« zu erzählen. Denn nur mit dem historischen Wissen ließen sich die politisch-künstlerischen Strategien der frühen feministischen Kunstbewegung effektiv und den heutigen Machtverhältnissen entsprechend erneuern. In dieser Hinsicht ist *!Women Art Revolution – A Secret History*, der Dokumentarfilm der feministischen Künstlerin und Filmemacherin Lynn Hershman Leeson, ein unverzichtbarer enzyklopädischer Beitrag. Über einen Zeitraum von fast vierzig Jahren hat Hershman Leeson, die sich während ihres Studiums an der Universität in Berkeley politisierte, Interviews mit Kolleginnen, Freunden, Kunsthistorikerinnen und Kuratorinnen geführt – häufig in ihrem eigenen Wohnzimmer oder, wenn es sich nicht anders ergab, auch mal auf der öffentlichen Toilette einer Universität. Neben Gesprächen mit Künstlerinnen wie Yvonne Rainer, Nancy Spero, Adrian Piper, Eleanor Antin, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, den Kunsthistorikerinnen Lucy Lippard, Arlene Raven, Amelia Jones und vielen weiteren versammelt die Dokumentation auch Filmausschnitte von Performances, feministischen Debatten und Ausstellungseröffnungen sowie eine recht unstrukturierte Masse an Abbildungen, die Arbeiten verschiedenster Künstlerinnen zeigen.

!Women Art Revolution erzählt in einem grundoptimistischen, mitunter etwas weihevollen Tonfall, wie sich Ende der 1960er Jahre vor dem Hintergrund der amerikanischen Bürgerrechts- und Free-Speech-Bewegung, der Black Panther Party und der Anti-Vietnam-Proteste die feministische Kunstbewegung in den USA formierte. Der Kampf fand dabei gleichermaßen an zwei Fronten statt: Zum einen ging es darum, als Künstlerin aus der häuslichen Sphäre herauszutreten und sich für die gleichberechtigte Repräsentation von Frauen in öffentlichen Kunstinstitutionen, Galerien etc. zu mobilisieren. Zum anderen aber galt es, in den künstlerischen Arbeiten traditionelle Rollenvorstellungen und Bilder – etwa des weiblichen Körpers – zu dekonstruieren, den hegemonialen männlichen Blick zu durchkreuzen bzw. von spezifisch weiblichen Lebenserfahrungen zu erzählen.

Die kaltschnäuzige Selbstverständlichkeit, mit der noch in den siebziger Jahren Museumsausstellungen ohne die Beteiligung einer einzigen Künstlerin ausgerichtet wurden, deprimiert bis heute.

Künstlerinnen reagierten mit der Gründung von Protestgruppen, es gab Demonstrationen, Petitionen, Flugblätter und Guerilla-artige Aktionen. So wurden etwa schwarz bemalte Eier mit der Aufschrift »50%« in die Ausstellungsräume des New Yorker Whitney Museums platziert und Dias, die Kunst von Frauen zeigten, an die Außenfassade des Gebäudes projiziert. Sogar eine von den Künstlern Robert Rauschenberg und Carl Andre organisierte Ausstellung, die selbst schon eine Gegeninitiative war – beide zogen aus Protest gegen die US-amerikanische Invasion in Kambodscha ihre Arbeiten von der Venedig Biennale zurück –, zeigte im Wesentlichen die



Lynn Hershman
Roberta Breitmore, 1974-78. *External Transformations: Roberta's Construction Chart, No. 1*, Dye Transfer print, 40" x 30", 1975.
Courtesy of Lynn Hershman Leeson

Guerrilla Girls
Poster: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum*,
courtesy of the Guerrilla Girls

Arbeiten von weißen Männern. Dagegen setzte sich eine von Faith Ringgold organisierte Initiative zur Wehr, die als afroamerikanische Künstlerin gewissermaßen gegen einen doppelten Ausschluss protestierte.

Die zentralen Figuren der feministischen Kunstbewegung waren jedoch Judy Chicago und Miriam Schapiro. 1971 gründeten sie das CalArts Feminist Art Program am California Institute of the Arts, das auch für die künstlerische Entwicklung nachfolgender männlicher Studenten wie Mike Kelley ein wichtiger Einfluss war. Chicago und Schapiro organisierten eine der ersten feministischen Kunstausstellungen, *Womanhouse* (1972). In *!Women Art Revolution* beschreibt Arlene Raven dieses ambitionierte Projekt in einem verlassenen Haus in Hollywood aber auch als das Ende der Euphorie, sie berichtet von Machtrangeleien zwischen den beiden Initiatorinnen.

Auch die Künstlerin Martha Wilson erinnert sich vor der Kamera, wie sie einmal von Judy Chicago wüst zusammengeschrien wurde, als sie sich kritisch über die Allgegenwart von Blumen und Brüsten in einer Ausstellung geäußert hatte.

Der Film belässt es aber bei diesen kurzen kritischen Statements, ansonsten werden die innerfeministischen Konflikte schlichtweg unterschlagen.

Dabei lassen sich diese geradezu beispielhaft an *The Dinner Party*, Judy Chicagos umstrittener Arbeit von 1979, nachvollziehen. Chicagos üppige Hommage an die Geschichte der Frauen zeigte einen dreieckigen Tisch mit 39 Gedecken, zu denen jeweils ein vulvadekorierter Keramikteller gehörte, der individuell gestaltet und einer bedeutenden Frau gewidmet war. Hershman Leeson stilisiert *The Dinner Party* einmal mehr zum Symbol für die Frauenbewegung und widmet sich ausführlich der kritischen Rezeption durch konservative Politiker, die die Arbeit in einer fast zweistündigen Debatte im Kongress diskutierten. Tatsächlich aber wurde Chicago damals auch aus vermeintlich eigenen Reihen scharf angegriffen. Die Künstlerin und Kunstkritikerin Maureen Mullarkey warf ihr etwa Anti-Intellektualismus vor und schrieb 1981 in einem Artikel: »Nach dem Fundamentalismus des Kreuzes und der Flagge haben wir nun den Fundamentalismus der Vagina.« Auch wenn der Begriff der »Feminismen«, der Pluralismus und Heterogenität einschließt, noch so sehr zum Allgemeinplatz geworden sein mag, muss man Differenzen wie die zwischen essenzialistischen und anti-essenzialistischen Positionen ja nicht gleich vollständig ignorieren. Letztere, die sich eben nicht auf eine spezifisch weibliche Subjektivität und Ästhetik beriefen, sondern vielmehr die Konstruktion dieser Kategorien aufzeigten, wurden sowohl für die feministische Kunst der 1980er Jahre bestimmend wie auch für die Entwicklungen zum sogenannten Post-Feminismus der 1990er Jahre. Doch Hershman Leeson scheint mit ihrem Film so sehr darauf aus zu sein, eine von allen Konflikten, Widersprüchen und Verstrickungen befreite Gemeinschaft von Frauen zu konstruieren, dass sie jede Form von Dialektik aus ihrem Film verbannt.

Auf diese Weise bleiben auch grob verfälschende Behauptungen ohne Widerspruch. Etwa die, dass die feministische Kunstbewegung erstmals die Vorherrschaft der Minimal Art durchbrochen habe – ganz so, als hätte es Bewegungen wie Fluxus und Happening nie gegeben. Deren bevorzugte Medien wie Performance und Video wurden gerade für feministische Künstlerinnen aufgrund ihrer »Unbelastetheit« unverzichtbar. »Wir sprachen über Dinge wie Inhalt«, sagt an einer Stelle die Künstlerin Harmony Hammond, um die Innovationen des feministischen Projekts zu beschreiben. Das Problem ist hier weniger, dass solch simplifizierende, aus heutiger Sicht erschreckend naiv wirkende Aussagen im Film vorkommen, sondern dass sie keinerlei Korrektur erfahren. Problematisch in diesem Zusammenhang ist auch die

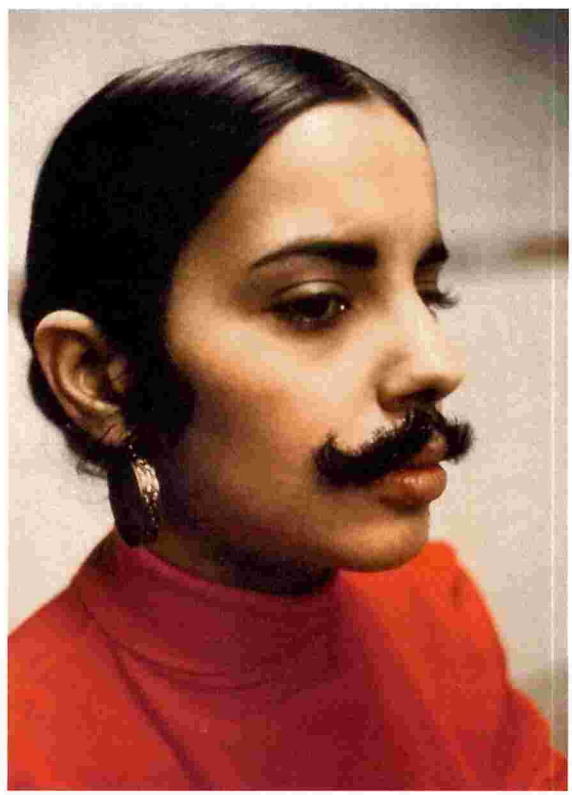
pauschale Zuordnung von Künstlerinnen wie Yoko Ono und Marina Abramovic unter Begriffe wie »Passivität« und »Opferrolle« – schließlich verbirgt sich hinter dieser Einschätzung ein völlig ungebrochenes Verhältnis zwischen Bild und abgebildeter Realität.

So wichtig *!Women Art Revolution* als historische Rekonstruktion der Gleichberechtigungskämpfe von Frauen in öffentlichen Kunstinstitutionen auch ist, angefangen von den ersten *consciousness raising groups* bis hin zu den Aktionen der Künstlerinnengruppe Guerilla Girls: Wenn es um Kunst geht, ist der Film ein großes Ärgernis. So verwischt Hershman Leeson auch die Begrifflichkeiten, etwa wenn sie erst gar nicht zwischen feministischer Kunst und Kunst von Frauen unterscheidet, als sei das eine mit dem anderen gleichzusetzen. Zudem entwickelt die Regisseurin nur wenig Interesse für die künstlerischen Arbeiten selbst. Meist werden sie unkommentiert und ohne Gespür für das Material aneinandermontiert. Die im Film von zahlreichen Künstlerinnen beanspruchte Inhaltlichkeit geht auf diese Weise in einer Fülle von Fragmenten verloren, nicht eine einzige Performance ist einmal länger als ein paar Sekunden zu sehen.

Doch tatsächlich ergibt ein sechsminütiges Video wie Martha Roslers *Semiotics of the Kitchen* (1975) wenig Sinn, wenn man die Künstlerin nur einmal kurz mit einer Schürze bekleidet in einer Küche herumhantieren sieht.

Dass *!Women Art Revolution* zudem formal ebenso konventionell und einfallslos geraten ist wie eine durchschnittliche Fernsehdokumentation, überrascht hingegen. Immerhin wurde Hershman Leeson mit bizarren, durchdesignten, an Gender- und Technologiediskursen geschulten grenzcyberkitschigen Filmen wie *Conceiving Ada* (1997) oder *Teknolust* (2002) bekannt – beide mit Tilda Swinton. Zuletzt verarbeitete sie in *Strange Culture* (2007) einen realen Fall US-amerikanischer Post-9/11-Justizparanoia in Form einer genreübergreifenden filmischen Collage. *!Women Art Revolution* findet dagegen mit seinem Mix aus Interviews und Archivschnipseln zu keiner eigenständigen Form, auch wenn Animationen, der obligatorische Riot-Grrrl-Soundtrack mit Sleater-Kinney etc. und die im Street-Style eines Jeanslabels gestalteten Zwischentitel darüber hinwegtäuschen sollen.

Gegen Ende versucht Hershman Leeson die Kritik an ihrem Film gleich selbst vorwegzunehmen, indem sie seine Unvollständigkeit eingesteht und auf eine online erweiterbare Website verweist (http://rawwar.org/). Etwas pathetisch spricht sie davon, dass *!Women Art Revolution* nur eine »Nanozelle in der DNA einer internationalen Erfahrung repräsentiere« und wartet mit einer beeindruckenden Aufstellung ihres Filmmaterials auf – mehr als 12.000 Minuten Archivmaterial, 1000 gescannte Bilder etc. Doch allein die Fülle des Materials macht eben noch keinen guten Film. Wie sehr Amelia Jones mit ihrer Einschätzung zur aktuellen Situation des Feminismus im Kunstbetrieb Recht hat, zeigen schließlich die Interviews mit jungen Künstlerinnen, darunter auch die offensichtlich unvermeidliche, für ihre biederen Indiewelten bekannte Miranda July. Doch da Hershman Leeson die Geschichte der feministischen Kunstbewegung eben nicht historisch komplex, mit all ihren Ambivalenzen – den Errungenschaften wie Fallen – erzählt hat, kann auch die Konstruktion einer generationsübergreifenden Kontinuität nur scheitern.



Ana Mendieta
Documentation of an untitled work, 1972
(Intermedia studio, University of iowa), 35 mm color slide
© The Estate of Ana Mendieta Collection,
Courtesy Galerie Lelong, New York

*

!Women Art Revolution – A Secret History
Regie: Lynn Hershman Leeson. USA 2010.
Mit Yvonne Rainer, Judy Chicago, Guerilla Girls, B. Ruby Rich, Carolee Schneemann u.a.,
83 Min., Hotwire Productions
www.womenartrevolution.com

Mit nahezu gespenstischer Treffsicherheit veröffentlicht BYUNG-CHUL HAN, Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Büchlein zu Fragen der Zeit. Während *Müdigkeitsgesellschaft* im letzten Jahr die Debatte um das Thema Burnout erhellte, scheint sein neues Buch *Shanzhai – Dekonstruktion auf Chinesisch* einen Kommentar zu Plagiatsfällen à la Guttenberg aus fernöstlicher Sicht abzugeben. Denn wo weder ein Konzept der Originalität noch des genialischen Schöpfungsakts herrscht, da ist – so BYUNG-CHUL HAN – die Kopierkultur auf Augenhöhe mit Freud, Derrida und Heidegger.

Orte der Umschrift

Shanzai – Dekonstruktion auf Chinesisch von Byung-Chul Han

Text — Dominikus Müller

Die Limousine GE des chinesischen Autobauers Geely sieht aus wie ein Rolls Royce Phantom – ist aber keiner

Byung-Chul Han hat zweifellos ein Händchen für die drängenden Themen der Zeit. Mit seinem im letzten Jahr erschienenen Buch *Müdigkeitsgesellschaft* gelang es dem gebürtigen Koreaner auf wenig mehr als 50 Seiten, den Hang westlicher Gesellschaften zur Ermüdung und Erschlaffung zu erklären. Zudem postulierte er im Vorbeigehen einen Paradigmenwechsel der Gesellschaftsdiagnostik: Im Zeitalter eines umfassenden Leistungsparadigmas und dessen symptomatischen Krankheiten wie Depression und Burnout mache es keinen Sinn mehr, nach Freund, Feind, Innen und Außen zu fragen, nach Absonderungen und Grenzziehungen und der Logik des Viralen. Stattdessen schlug Han vor, die Krankheiten der Zeit als hysterisch hochgeschaukelte Implosion des Immergleichen zu beschreiben und auf ein Übermaß an »Positivität« zurückzuführen, wie sie sich in der Tendenz zu Überkommunikation, Überinformation und Überleistung zeige. Dass er nebenbei auch noch über die widerständigen Potenziale der »Wut« referierte, machte das Buch schließlich zur idealen Begleitlektüre einer Gesellschaft, die im Angesicht von Stuttgart 21 den *Wutbürger* als neues, wenngleich fragwürdiges politisches Subjekt entdeckte.

Jetzt hat Byung-Chul Han ein neues Buch vorgelegt. Wieder ist es kurz geworden. Und wieder scheint es im Angesicht der Plagiatsaffäre um die Copy-&-Paste-Doktorarbeit Karl-Theodor zu Guttenbergs ins Herz des Zeitgeistes zu treffen. Denn *Shanzhai - Dekonstruktion auf Chinesisch* widmet sich jener in China blühenden und westlichen Vorstellungen von Autorschaft, Originalität und Copyright völlig zuwiderlaufenden Kultur des Fälschens und Hybridisierens, für die sich inzwischen ein Name eingebürgert hat, der ursprünglich einmal »Bergfestung« bedeutete: Shanzhai.

Im engeren Sinne bezeichnet man damit vor allem jenen Wirtschaftszweig, der von China aus die Welt mit wild bastardisierten Versionen der neuesten Technik-Gadgets und Mobiltelefone überzieht – mit Geräten, die so schöne Namen tragen wie Nokir, Samsing oder Blockberry. Letztere »Marke« wirbt in einer Testimonial-Kampagne kurzerhand mit dem Konterfei des amerikanischen Präsidenten und bekennenden Blackberry-Users Barack Obama. Andere Telefone werden gleich mit dessen »Yes, we can«-Slogan bedruckt. Dieser Art dreisten und subversiven Humors kann man sich in Zeiten einer globalen und allumfassenden Branding-Kultur in der Tat nur schwer entziehen. Zusätzlich setzt das hemmungslose, von allen Copyright-Restriktionen befreite Tüfteln aber auch ungeahntes kreatives Potenzial frei: So wurden in den chinesischen Technik-Laboratorien erst kürzlich unlizensierte Aufsteckerweiterungen entwickelt, die imstande sind, einen iPod Nano in ein vollwertiges iPhone zu verwandeln.

Und ganz so, wie sich das Leben inzwischen als eine Geschichte von Produkten und Marken lesen lässt, breitet sich die Shanzhai-Kultur in China unaufhaltsam auf alle möglichen Bereiche aus: auf Klamotten, Filme, Bücher, selbst auf Veran-staltungen und Events. *Harry Potter und die Porzellanpuppe* etwa ist eine chinesische Fortsetzung der potenziell endlosen Fortsetzungsgeschichte um Joanne K. Rowlings heldenhaften Zauberlehrling: Endlich gelingt es Harry und seinen Freunden, auf dem heiligen Berg Tai Shan den düsteren Lord Yandomort zu besiegen. Des Weiteren kann man einem gefakten, vom olympischen Original inspirierten Shanzhai-Fackellauf beiwohnen, in der chinesischen Provinz Konzerte von Shanzhai-Popstars besuchen oder sich im Netz die Neujahrsgala des Staatsfernsehens CCTV in der Shanzhai-Version ansehen.

Die banale Produktpiraterie ist längst in einer florierenden und irgendwie auch *originären* Kopierkultur mit unbändiger subversiver Energie aufgegangen, in einer riesigen und ungemein wendigen Fake-Maschine, die sich ohne jegliche Skrupel alles aneignet, was angesagt ist und sich gut verkaufen lässt. Und die damit in einer Sphäre angelangt ist, in der sich die Frage nach echt oder falsch gar nicht mehr stellt. Es besteht keine Notwendigkeit, das Prinzip des Rip-offs und der Kopie zu verschleiern. Im Gegenteil:

Shanzhai bezieht einen Großteil seiner Attraktivität gerade aus der Offensichtlichkeit des Klauens, mit der hier das symbolische Kapital des ursprünglichen Produkts abgezogen und mit einer ironischen Note umgewertet wird.

Hans kleines Buch nähert sich dem Shanzhai-Phänomen nun aber nicht im Sinne einer Bestandsaufnahme des Produkt-spektrums. Der Karlsruher Professor für Philosophie und Medientheorie bettet die wüste Produktpiraterie in chinesische wie westliche Philosophie und Kunstgeschichte ein. Chinesische Philosophie und Kunst, so Han, »kennt jene Identität nicht, die auf einem einmaligen Ereignis beruht. Schon in diesem Sinne lässt es die Idee des Originals nicht zu, denn die Originalität setzt den Anfang im emphatischen Sinne voraus«. Stattdessen setzt man in China seit Jahr und Tag auf ständige Permutation, auf ewigen Fluss und endlosen Weg. Han erzählt davon, wie die großen Werke der chinesischen Malerei weniger als unabänderliche Entitäten fungieren, die ihr Leben durch die Ereignis-haftigkeit eines genialischen Schöpfungsakts eingehaucht bekommen, sondern vielmehr als Orte der immerwährenden Umschrift. Er erzählt davon, wie wichtig es für die Karriere chinesischer Maler war, die Fälschung eines alten Meisters in der Sammlung eines Kenners unterzubringen, und berichtet vom japanischen Ise-Schrein, einer in der Shinto-Religion seit 1.300 Jahren verehrten Tempelanlage, die alle 20 Jahre abgerissen und neu aufgebaut wird. »Nicht die Kreation, sondern die Iteration, nicht die Revolution, sondern die Rekurrenz, nicht Urbilder, sondern Module bestimmen die chinesische Technik des Hervorbringens«, so Han. An die Stelle der genuinen Erfindung treten Varianz und Rekombination.

Doch der Clou an Hans Buch besteht darin, dass es sich in einem selbstreflexiven Twist ebenfalls jener Kulturtechnik des Bastardisierens und Hybridisierens bedient, die auch dem Gegenstand seiner Untersuchung eigen ist: So wie die chinesische Malerei die Natur nicht mimetisch abbilden will, sondern sich ihre Funktionsweise der permanenten Variation »ohne Genius« als Strukturprinzip einverleibt, wendet Han die Techniken des Shanzhai an, um chinesische mit westlicher Philosophie zu verschränken. Und so wie sich Han durch die chinesische Malerei- und Rechts-geschichte zitiert, bedient er sich mal abgrenzend, mal affirmativ der westlich-europäischen Philosophie von Platon über Georg Friedrich Hegel zu Martin Heidegger, von Sigmund Freud und Walter Benjamin über Theodor W. Adorno zu Jacques Derrida.

Dem chinesischen Denken sei das Prinzip der Dekonstruktion, zu dem sich das europäische Denken mühsam vorarbeiten musste, schon in den unanfänglichen Anfang eingeschrieben. Es beruhe, so Han, von vornherein auf einer »Ent-Schöpfung« und einem »Ab-Wesen«. Die neologistische Wucht Heidegger'scher Metaphysik und Derrida'scher Dekonstruktion klingt hier mehr als nur durch. Und so »»beginnt‹ das fernöstliche Denken« in diesem Buch schon immer »»mit‹ der Dekonstruktion«. Dabei entschlackt Han östliches wie westliches Gedankengut gleichermaßen und klebt es wieder neu zusammen: Am Ende hat eben nicht nur die Dekonstruktion immer schon auf Chinesisch stattgefunden, sondern weist auch die »chinesische Vorstellung des Originals als Spur [...] die Struktur jener Freud'schen ›Erinnerungsspur‹« auf. Hans Argumentation läuft dabei in guter dekonstruktivistischer Manier in beide Richtungen. Vorher oder nachher gibt es ebenso wenig wie feste Identitäten. Was bleibt, ist die unendliche Hybridisierung über Kulturen und Zeiten hinweg, aus der heraus der Maoismus ebenso als Shanzhai-Marxismus erscheint wie der entfesselte chinesische Turbokapita-lismus als Shanzhai-Version westlicher, durch den Sozialstaat eingehegter Marktwirtschaft. Han beschließt sein Buch – unter Verweis auf die subversiven Elemente jener chinesischen Kopierkultur – mit der vorsichtigen Behauptung, dass es möglicherweise bald so etwas wie eine Shanzhai-Demokratie geben könnte.

Und auch wenn man diese letzte Behauptung mit Vorsicht genießen sollte, ist Han ein wendiges, zugespitztes und trotz der Fülle seiner theoretischen Referenzen unglaublich flüssig und leicht zu lesendes Buch gelungen. Mit einer Analyse der Zusammenhänge zwischen kapitalistischer Verwertungslogik und umfassender Hybridisierung hält er sich allerdings gar nicht erst auf. Dabei wäre gerade die Frage, inwiefern Shanzhai das perfekte Symptom spätkapitalistischer, um Markennamen herum organisierter Begehrensproduktion und gleichzeitig deren fiese Subversion ist, durchaus einige weitergehende Überlegungen wert. Hans Buch jedoch ist konsequent aus jenem umspannenden Weltinnenraum des globalen Kapitalismus heraus geschrieben, dessen Regeln notwendigerweise auch das Denken darüber unterliegt. Und so markiert es selbst eine Zeit, in der Hybridisierung an sich keine emanzipatorische Forderung mehr darstellt, sondern einfach zum Status quo globaler Realitäten geworden ist. Sie ist gleichermaßen subversiv wie affirmativ. Ihr Name lautet wohl Shanzhai.

*

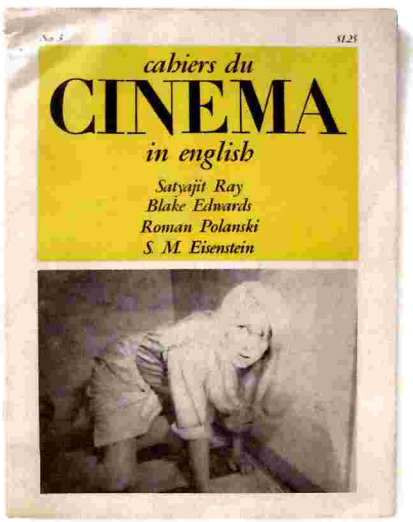
Byung-Chul Han
Shanzhai - Dekonstruktion auf Chinesisch
112 Seiten, Merve Verlag — 04.04.11

Byung-Chul Han
Müdigkeitsgesellschaft
68 Seiten, Matthes & Seitz — Oktober 2010

Man kommt nicht alleine auf das Neue

Godard trifft Truffaut – Deux de la Vague
von Emmanuel Laurent
Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma
von Emilie Bickerton

Text — Klaus Theweleit
Stills — Arthaus, Warner Home Video
Bilder — Barnsteiner Film



Cahiers du Cinéma auf Englisch, 1966.

Vor 60 Jahren, im April 1951, erschien die erste Ausgabe der Cahiers du Cinéma. Sie wurde zur einflussreichsten Filmzeitschrift der Geschichte, aus dem Kreis ihrer Redakteure ging die Speerspitze der Nouvelle Vague hervor. Doch die gemeinsamen Tage ihrer prominentesten Vertreter waren gezählt: Die Bande von Jean-Luc Godard und François Truffaut zerbrachen im Zuge der Revolte von 1968. Ein Buch und ein neuer Dokumentarfilm, *EINE KURZE GESCHICHTE DER CAHIERS DU CINÉMA* und *GODARD TRIFFT TRUFFAUT – DEUX DE LA VAGUE*, erzählen, was damals geschah; und nicht weniger als 20 Filme der beiden Kinoerneuerer erscheinen in neuen DVD-Editionen. Kulturtheoretiker Klaus Theweleit surft auf der Welle, die – immer noch und immer wieder – die Welt bedeutet.

Godard trifft Truffaut – Deux de la Vague von Emmanuel Laurent
© Barnsteiner Film

Zwei von der Welle also. Hätten die Macher noch ein ›s‹ drangehängt, wären es Zwei von den Wellen geworden… oder auch Zwei auf den Wellen… mit den Wellen… eins so schön wie das andere… Immer aber eher Lichtwellen anpeilend als Donauwellen oder Meereswogen; oder auch Prärie-Wellen: John Fords *Two Rode Together* (*Zwei ritten zusammen*) war jederzeit anwesend im frühen Filmschaffen und Leben von François Truffaut und Jean-Luc Godard… der Colt lag ihrer Schreibmaschine und auch ihrer Kamera näher als gesetzte Segel auf den Ozeanen… auch wenn Truffauts Debüt *Les quatre cents coups* (*Sie küssten und sie schlugen ihn*) mit Bildern vom Meer endet… mit den fliehenden Füßen von Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) am Strand… Und das Publikum von Cannes bricht 1959 zu den Buchstaben FIN in rauschenden Beifall aus… der Durchbruch war geschafft… der Colt der Schreibmaschinen, unablässig feuernd in und aus den Magazinen Cahiers du Cinéma und L'Art, im Kampf für das gute wahre Kinoschöne… für Hawks und Hitchcock… für Jean Renoir und Rossellini… gegen das Böse des etablierten französischen Kino-(Un)Wesens, das den Film in Studios sperrte… Staatsgelder abzockte… das Kino nicht unterschied von Roman und Theater… nun endlich ersetzt durch die Kamera in der eigenen (amerikanisierten) Hand…

Godards erster Langfilm, *À bout de souffle* (*Außer Atem*), ist im Jahr darauf Elia Kazans *Baby Doll* gewidmet und *Rio Bravo* von Howard Hawks. Den Stoff für den Film – die Geschichte des jungen Kriminellen Michel Portail, der einen Polizisten erschoss und seinem Leben nach einer Affäre mit einer amerikanischen Journalistin in Paris ein Ende setzte – bekam Godard geschenkt von Truffaut (der hatte alle Artikel gesammelt). Stoff aus der Zeitung und aus dem laufenden Leben; immer das Kino anderer vor Augen; auch Belmondo blickt in *À bout de souffle* in das Gesicht von Humphrey Bogart oder, in *Une femme est une femme* (*Eine Frau ist eine Frau*), in das von Burt Lancaster aus Robert Aldrichs *Vera Cruz*…

Die Zwei von der Welle starten also mit ihren Heroen aus Hollywood. In der Einleitung zu ihrem Buch *Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma* zitiert Emilie Bickerton Godard:

»Wir hatten in dem Moment gewonnen, als akzeptiert wurde, dass ein Film von Hitchcock ebenso bedeutsam ist wie ein Buch von Aragon.

Durch uns haben die Autorenfilmer Eingang in die Geschichte der Kunst gefunden.« Bei Bickerton erscheinen die Zwei von der Welle erweitert zu einer (im Kern) fünfköpfigen Band – nicht Gang –, wenn auch im Verlauf der Sechziger Redaktionskriege unter ihnen ausbrechen werden: Jacques Rivettes Schlagzeug vertrug sich nicht mit den Basslinien Eric Rohmers; Chabrols Gesang passte nicht mehr; Truffaut und Godard hatten die Schreibclique verlassen und bliesen ihr Horn hinter der Kamera.

Godard trifft Truffaut – Deux de la Vague beginnt mit Godards Stimme aus dem Off: »Jetzt, wo François tot ist, beschützt er euch nicht mehr«, habe Anne-Marie Mieville, seine Frau, zu

Man nannte sie »Jungtürken«, aus dem Film
Godard trifft Truffaut – Deux de la Vague von Emmanuel Laurent
© Barnsteiner Film

Die amerikanische Nacht
Frankreich 1973, Regie: François Truffaut,
Mit Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, François Truffaut u. a.
115 Min., DVD, Warner Home Video — 2002
© Warner Home Video

»Mein nächster Film wird hoffentlich ein Flop«, wünschte er sich. Sein Wunsch ging in Erfüllung.

ihm gesagt. Um (gegenseitigen) Schutz (mit und ohne Colt) und um inspiriertes Zusammenspiel ging es am Anfang in der Tat. Mit diesem »uns« sind sie alle gemeint: die ganze Nouvelle Vague und ihr Umkreis. Nach Truffauts Tod 1984 befanden sie sich, nun jeweils allein, in hoffnungsloser Unterlegenheit gegenüber dem laufenden Kino (nun fest in der Hand von schlechtem Hollywood). Eine machtvolle Einheit waren sie nur mit Truffaut; mit Truffauts *schützender Hand*; schützend, weil sie alle Sorten Kino verband und nur Truffaut *bei allen* akzeptiert war. Godards Gesicht sehen wir nicht. Die ersten Bilder von Laurents Film gehören ganz Truffaut und *Les quatre cents coups*, gehören dem 14-jährigen Jean-Pierre Léaud – und auch André Malraux, Kultusminister der Regierung de Gaulle, der den Film als offiziellen Beitrag Frankreichs für Cannes befürwortet hatte: Der Kopf des *feindlichen Lagers* selbst hatte sich ergeben. Was für ein Triumph! 1958 noch war Truffaut seiner Angriffe aufs damalige französische Kino wegen die Akkreditierung für Cannes verweigert worden. Der Apparat schlug auch bald zurück: Schon Godards zweiter Film, *Le petit soldat*, wurde von der Zensur (= Malraux) verboten, weil er im Kontext des Algerienkriegs französische Folter zeigt.

All diese Dinge bringt der Anfang von *Deux de la Vague* ins Spiel – vielversprechend. Wir erfahren von Godard, dass er selbst – auf seine Weise – mitgewirkt hatte an dem Verbot. Ihm war der Erfolg von *À bout de souffle* unheimlich.

Filme Nr. 3 und Nr. 4 floppten dann ebenso, am schlimmsten *Les carabiniers* (*Die Karabinieri*), den nur 20.000 Pariser sehen wollten. Godard musste erkennen, dass ›die Franzosen‹, aktuell involviert in Algerien und Indochina, absolut keinen Film wollten, der den Krieg als Krankheit zeigt und den Krieger als lächerliche Figur. Godard: »In meinem Film sieht man, dass die Dummheit des Kriegs von der Dummheit der Menschen kommt. So was will niemand sehen.« Erst mit *Vivre sa vie* (*Die Geschichte der Nana S.*) und einer unwiderstehlichen Anna Karina kehrte der Erfolg, nun als Weltruhm, zurück. Auch Truffauts zweiter Film, *Tirez sur le pianiste* (*Schießen Sie auf den Pianisten*), floppte.

Deux de la Vague verfährt im Wesentlichen chronologisch: Vorgeschichte der beiden bei den Cahiers, Vorgeschichte von *À bout de souffle* etc. Wir sehen dazu, und da wird es mulmig, das Bild einer jungen Frau, die in einem Stapel der gelben Cahiers blättert; nachdenkliches Gesicht, dazu eine Sprecherstimme mit Zitaten aus den Heften. Wir hören von dem Brief, in dem Truffaut sich bei Beauregard, dem Produzenten von *Außer Atem*, für Godard als Regisseur verwendet; und der ebenfalls brieflichen Bürgschaft für das Drehbuch, die Chabrol abgibt. Im Bild dazu: eine alte Schreibmaschine, tippende Finger und das eingespannte Blatt Papier, auf dem nun die damaligen Zeilen Truffauts an Beauregard sichtbar werden. In der Tat war es die Solidarität der Schreibkollegen, die Godards Filmstart ermöglichte. Aber wozu diese Sorte Nachinszenierungen (wie sie mittlerweile so gut wie jede TV-

Doku belasten, wenn nicht verderben)? Als würden diese Bilder in irgendeiner Weise die Glaubwürdigkeit des Gesagten erhöhen. Wer hat sich diesen Scheiß bloß ausgedacht?

Deux de la Vague wird dadurch nicht verdorben, aber beeinträchtigt; völlig unnötig angesichts der Fülle guten Materials, all der Ausschnitte aus den Filmen der beiden, einschließlich ihrer frühen Kurzfilme. Dazu das reichliche Interviewmaterial und die Bilder ihrer gemeinsamen öffentlichen Auftritte, sei es von der Sprengung des Cannes-Festivals 1968 oder von den Aktionen für Henri Langlois, Direktor der Cinemathèque Francaise, und gegen deren angekündigte Schließung. Die Einleitung des Pariser Mai 1968 kommt in der Tat aus dieser Filmer-Szenerie.

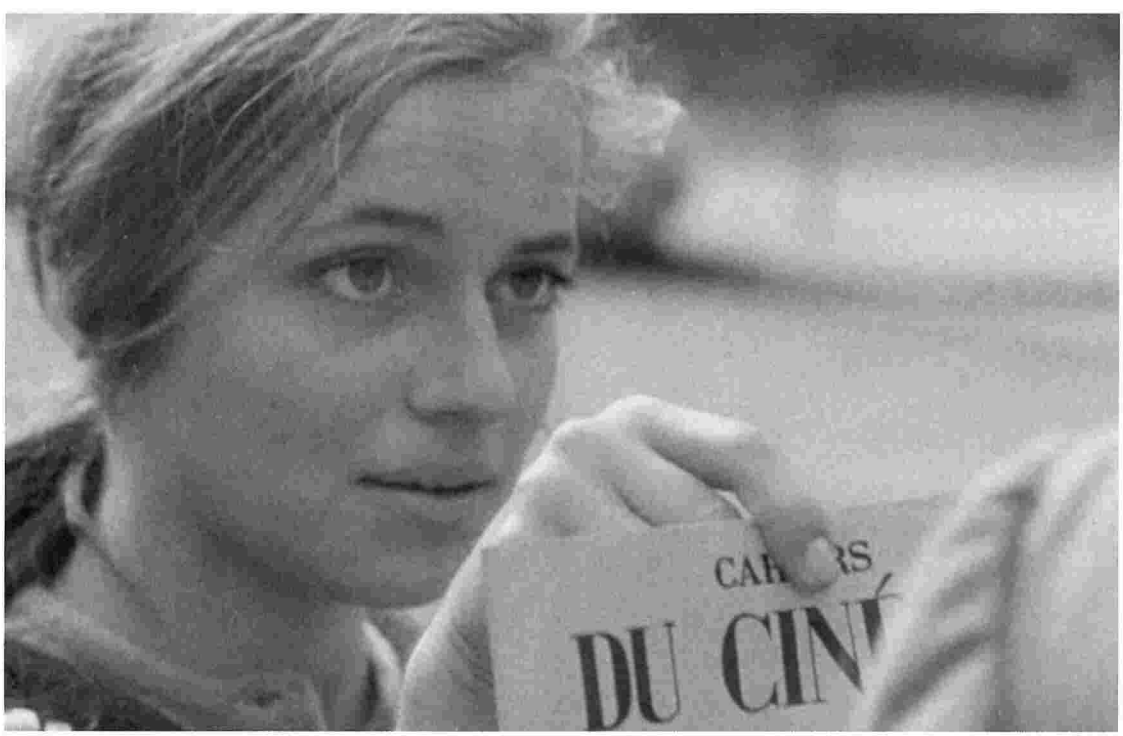
Gemeinsame Arbeit an Kurzfilmen: Truffaut, der Schnellfilmer, dreht Szenen mit Schauspielern während eines Hochwassers vor Paris; weiß dann aber nicht recht, etwas damit anzufangen. Er zeigt das Material Godard, der schneidet es um und erfindet Dialoge für die Schauspieler. *Une histoire d'eau* (*Eine Geschichte des Wassers*) entsteht daraus, eine Reflexion übers Leben und seine Einbrüche, eine tatsächliche Koproduktion – wie beim Verfassen vieler Artikel in den Cahiers. Truffaut ist dort seit 1951, Godard seit 1952. Erste Berührung: 1949 in einem Filmclub (betrieben von Rohmer). Auch Rivette und Chabrol starten mit Kurzfilmen. Godard hat später oft betont, wie wichtig der Charakter als Gruppe war, dem sie alle, mehr oder weniger, ihre spätere Existenz als Film-Autoren verdankten. Man kommt nicht alleine auf das Neue.

Das Sehen, das Schreiben darüber, das Filmdenken und dann das Filmemachen sind nur graduell Angelegenheiten Einzelner.

Die Neu-Findungen kommen aus einem Gruppenkörper in einem bestimmten Zeitmoment; einem Gruppenauge, Gruppenhirn, das allerdings einen Manifestationsort braucht: zuerst die Cahiers und dann die Leinwände der Welt. Insofern ist es natürlich willkürlich, Truffaut/Godard aus dem vielköpfigen Gruppenkörper herauszuheben. Eine Dokumentation über die Big Five – die zu erweitern wären durch Jacques Demy/Agnes Varda, Jean-Pierre Melville und Louis Malle zur (mindestens) neunköpfigen Herakles-Hydra, die dem *Kino der Väter* das Haupt abbiss – wäre angemessener (aber schon wieder ein Neun-Stunden-Film).

Deux de la Vague dokumentiert auch das Aufsuchen der wahren Väter. Truffaut macht Assistenz bei Rossellini (Rossellini und Bazin sind schon 1957 seine Trauzeugen); dann, zusammen mit Chabrol, die ersten Interviewbesuche bei Hitchcock. Godard zitiert nicht nur in seinen Filmen, sondern auch vor der Kamera: »›Zu jeder wahren Moral gehört der Widerstand gegen Tyrannei‹ – Orson Welles, dem das moderne Kino alles verdankt.« Und er interviewt, bewundernd, Fritz Lang: Der Dinosaurier und das Baby. Lang bedankt sich mit seinem Auftritt als »Regisseur Fritz Lang, der die Odyssee verfilmt« in Godards *Le Mépris* (*Die Verachtung*).

Selten hat man Künstler in solch enthusiastischer Verehrung gewisser Vorväter die eigene Arbeit in Angriff nehmen sehen. Truffaut: »Hitchcock würde auch als stummer Filmer funktionieren.« Fritz Lang: »Film ist nicht nur die Kunst des Jahrhunderts, er ist auch die Kunst der Jugend.« Godard (lächelnd): »Gegenüber dem Film sind alle andern Künste etwas außer Atem.« Truffaut lobt Rossellinis »technikloses Denken«: »Er macht einfach das Richtige.« Godard: »Er scheitert auch oft; wechselt aber immer die Richtung, wie Orson Welles.« (Und, soll man hören, wie Godard selbst). Einstimmig beide über Jean Renoir: »Der Regisseur, der nie irrte… findet immer menschliche Lösungen… hat nie einen Stil gesucht.« Desgleichen



Stills s.95 & 97:
Außer Atem – Arthaus Premium Edition
Frankreich 1960/2001, Regie: Jean-Luc Godard,
Mit Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Van Doude u.a.
86 Min., 2 DVDs, Arthaus — 07.11.08

Ingmar Bergman, Auflöser von Regeln. Überhaupt, die Regeln. Wie man schneiden müsse, wie man Fahrten zu machen habe, alles, was man (angeblich) »so oder so macht«: Quatsch. Zwei auf einer Welle.

Die Verehrung überträgt sich auf die eigenen Arbeiten: 1964 koproduziert Truffaut Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (*2 oder 3 Dinge, die ich von ihr weiß*) und schreibt in einem Artikel: »Godard ist nicht der Einzige, der filmt, wie er atmet. Aber er atmet am besten. Er ist schnell wie Rossellini, listig wie Sacha Guitry, musikalisch wie Orson Welles, einfach wie Marcel Pagnol, verletzt wie Nicholas Ray, effektiv wie Alfred Hitchcock, profund wie Bergman und frech wie kein anderer. Es gibt das Kino vor Godard und das Kino nach Godard.« Zum Vorwurf, Godard würde überall klauen (= zitieren), sagt Macha Meril, sein Star in *Une femme mariée* (*Eine verheiratete Frau*): »Ja, er klaut. Er klaut von der Realität.« Weder Truffaut noch Godard noch sonst einer der Autorenfilmer Mitte der Sechziger bezweifeln, dass es eine größere Nähe zur *Realität* geben könne als beim Filmemachen (= Atmen).

Der letzte Teil von *Deux de la Vague* gilt dann dem Zerwürfnis von Godard und Truffaut, das in einer weiteren Gemeinsamkeit seinen Anfang nimmt, in ihren jeweiligen Arbeiten mit Jean-Pierre Léaud. Léaud als Antoine Doinel aus *Les quatre cents coups*, aus *Domicile conjugal* (*Das Ehedomizil*) etc. ist Truffauts Geschöpf, ganz und gar. Als Godard ihn sich ausleiht für *Masculin - féminin: 15 faits précis* (*Masculin – féminin oder: Die Kinder von Marx und Coca Cola*) betritt Léaud keine andere, aber eine für ihn neue Welt als Kinofigur. Godard habe ihn von Antoine Doinel befreit, wird er später sagen. Was nicht heißt, er habe diese Figur verlassen. Mehrere Filme als Antoine Doinel bei Truffaut folgten ja noch. Aber eine Art Ideal-Konkurrenz war aufgemacht. Jean-Pierre Léaud bei Godard ist dem Léaud bei Truffaut zumindest an Rasanz und Ausgeflipptheit überlegen; und ein Stück weiter in radikalpolitischen Szenerien, wie in *La Chinoise* (*Die Chinesin*) und in *Weekend*. Léaud selbst sagt, er habe ab da zwei Väter gehabt, und beider Sohn ist er geblieben, ohne Bruch.

Aber zwischen Truffaut und Godard bahnt sich ein Bruch im Politischen an. Im Pariser Mai und mit ihrer Forderung nach Abbruch des Cannes-Festivals 1968 in Solidarität mit den streikenden Arbeitern und Studenten sind sie sich noch einig.

Godard beschimpft Regisseurkollegen, die »nur an Einstellungen denken« und trotz Polizeigewalt weiter festivalieren wollen (unter ihnen Roman Polanski) als »Arschlöcher«.

Und Truffaut stimmt zu.

Als Godard kurz darauf aber sein Spielfilmwerk abbricht (rückblickend muss man sagen: unterbricht) und mit seiner Gruppe Dziga-Vertov sogenannte Ciné-Tracts zu filmen beginnt, Agitationsfilme zur Unterstützung der Arbeiter und Studenten in ihrem Kampf gegen das kapitalistische System, ist Truffaut nicht mehr dabei. »Kunst, die sich einer Politik unterwirft, hört auf, Kunst zu sein«, lautet seine Antwort an Godard.

Der Bruch tritt offen zutage mit Truffauts nächstem Film mit Jean-Pierre Léaud: *La nuit américaine* (*Die amerikanische Nacht*), ein Film von der Innenseite des Filmgeschäfts, wie Godard ihn ein Jahrzehnt zuvor mit *Le mépris* (*Die Verachtung*) in der Tradition entsprechender Hollywoodfilme von Robert Aldrich oder Vincente Minelli gemacht hat. Godard findet Truffauts erneuten Anlauf auf diesen Themenkomplex überholt, geschönt und komplett verlogen. Einen Brief an Léaud, den Truffaut ihm aushändigen möge, legt Godard seinem Schreiben an Truffaut bei. Truffaut händigt nicht aus. Er schickt den Brief mitsamt einer 20-seitigen Replik voller Vorwürfe an Godard zurück: Godard habe immer das Opfer gespielt und dabei doch alles erreicht; und ein Lügner sei er in vielen Punkten selbst. Die tatsächliche Schärfe der beiderseitigen Vorwürfe (nachzulesen in den veröffentlichten Briefen Truffauts) gibt Laurents Film nicht wieder. Es hätte für Laurent bedeutet, seine beiden Helden am Ende zu diskreditieren und den Titel des Films zu dementieren: Jeder auf seiner Welle, allein, wäre übriggeblieben. Das wollte Emmanuel Laurent nicht, und das ist auch okay so: Der gemeinsame Ritt der beiden währte immerhin 20 Jahre.

Ein paar Bilder vom alternden Léaud als letztem Mohikaner komplettieren den Komplex. Schließlich hat auch Godard ab Ende der Siebziger wieder Spielfilme gedreht und tut es bis heute. Dass Godard zur Ausgabe der Briefe Truffauts (mit der für ihn wenig schmeichelhaften Erwiderung Truffauts auf seine Attacke) ein sehr versöhnliches und freundschaftliches Vorwort geschrieben hat, hätte Laurent allerdings erwähnen können. Es muss aber wohl (immer?) erst ein Tod eintreten oder dazwischentreten, bis man das Leben und die Arbeit langjähriger Mitstreiter angemessen würdigen kann. So lange sie am Leben sind, ätzt das Gift der Verletzungen doch zu stark.

Heute besteht eher der Satz, dass Truffaut fehle; dass der Schutz fehle, den er bot gegenüber *dem Apparat* und der Medienöffentlichkeit, seine Funktion als Klammer über der Gruppe. Zwar haben Rivette, Rohmer, Chabrol und Godard weitergemacht, Rohmer und Chabrol sogar mit beachtlicher Publikumsresonanz, aber das Gefühl, in eine Richtung zu arbeiten, war weg. In Interviews mokier(t)en sie sich eher übereinander. Nun sind nur noch zwei der magischen Gruppe übrig: Godard und Rivette. Chabrol und Rohmer brachten es auf 50 Jahre ununterbrochener Produktion, Godard und Rivette reiten die Welle nun schon über ein halbes Jahrhundert. So did Hitchcock; und Fritz Lang beinahe 50 Jahre, wie Jean Renoir. Jungsein ist nur bedingt eine Frage des Alters. Eins sind die letzten Filme Godards gewiss nicht: altersweise. Er plagt sich weiterhin mit der Frage: Was ist ein Bild? So etwas hält frisch.

Emilie Bickertons Buch *Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma* rückt solchen Fragen kaum auf die Pelle. Die Geschichte der Cahiers ist zu datenreich, um viel Platz für theoretische Exkursionen zu lassen. Die Verdienste des Buchs der englischen Filmkritikerin von der New Left Review liegen in der Geschichtsdarstellung, wobei 80 Seiten, knapp die Hälfte des Buchs, den »gelben Heften«, der Basis ihres Ruhms, gelten. Gegründet 1951 bringt es die Zeitschrift unter der Chefredaktion von André Bazin, der theoretische Klarheit mit der außerordentlichen Gabe einer breiten Personenakzeptanz verband, bis Ende der Sechziger auf 10.000 Abonnenten; allen Beteiligten ist bewusst, dass ästhetische Fragen der Hoch- wie der Popkultur zeitgemäß nur im Rahmen des Kinos abzuhandeln sind: »Über Populärkultur in einem gehobenen Duktus zu schreiben, ohne von vornherein über ein legitimierendes Programm zu verfügen« (Bickerton), ist zum Gründungselement aller späteren Popschreibe mit Anspruch geworden. Auch Musikmagazine wie die Spex gründen selbstverständlich im Denken und in der Machart der Cahiers (ab 1964 in wechselnden Farben, »bunte Jahre«, ab 1969 in Rot). Nicht zu Unrecht nennt Bickerton die Cahiers »das letzte Projekt der Moderne«. Unter den Abonnenten sind 400 amerikanische Universitäten: die gelben Hefte werden so auch zur Grundlage dessen, was heute institutionalisiert *Film Studies* in den USA heißt.

Bickertons Blick ins Innenleben der Cahiers zeigt allerdings, dass die anfängliche Übereinstimmung der Gruppe um Truffaut und Godard, deren gemeinsamer Sound zu einer Band-artigen Theorieproduktion geführt hatte, schon Anfang der Sechziger weitgehend zerfallen war. Erstaunt nimmt man zur Kenntnis, dass insbesondere zur Filmarbeit der Nouvelle-Vague-Regisseure bei Bickerton wenig zu erfahren ist. Das liegt daran, dass die Redakteure der Cahiers über die Filmarbeiten der Kollegen zunächst sehr wenig, und wenn dann überwiegend Negatives schrieben (etwa einen Verriss von *À bout de souffle*); vordergründig begründet damit, dass man nicht pro domo schreiben, also die eigenen Kumpels in den Himmel heben wolle. Dahinter: Konkurrenz und Missgunst (getarnt hinter der ideologischen Maske von Linienkämpfen). Die erste große Revolte erfolgt 1963: die Ablösung Eric Rohmers als Chefredakteur durch Jacques Rivette, von Bickerton als Putsch bezeichnet. Nach der Nr. 144 wird Rohmer auf die Straße gesetzt.

»Am Anfang von Rivettes Herausgeberschaft zwischen 1963 und 1965 stand eine große Empfänglichkeit gegenüber anderen Disziplinen und intellektuellen Strömungen wie Anthropologie, Literaturtheorie und etwas später die Lacan'sche Psychoanalyse sowie von Althusser entwickelte Konzepte des Ideologischen.« Auch Roland Barthes und Claude Levi-Strauss werden genannt; Ausstellungen von Jackson Pollock und Mark Rothko, mit denen die Cahiers sich befassen, Pierre Boulez, Arnold Schönberg, Webern und Alban Berg. Überhaupt, die Musiker: 1964 widmet Rivette eine Ausgabe allein der Musik/Filmmusik. Es entsteht eine Art Gesamtschau der Künste rund um den Film als der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Anfang der Siebziger erfolgt dann der Radikalbruch in Konzeption und Aufmachung der Hefte, der seine deutschen Parallelen in der berüchtigten K-Gruppen-Politik findet. Bickerton zitiert Truffaut nach seiner Trennung von den Cahiers: »Es ist keine Meinungsverschiedenheit. Es liegt einfach daran, dass mein Name in der Zeitschrift für nichts mehr stand. In den Jahren, in denen ich für die Cahiers arbeitete, war das ganz anders. Wir diskutierten Filme auf rein ästhetischer Grundlage. Heutzutage geben sich die Cahiers unverhohlen politisch. Redakteure produzieren marxistisch-leninistische Interpretationen von Filmen.

Niemand außer Akademikern kann die Zeitschrift noch lesen. Was mich betrifft, so habe ich nie eine Zeile von Marx gelesen.

Aber sie machen gute Arbeit und tragen substanzielle Berichte zusammen. Ihre Publikation von Eisensteins Texten ist exzellent.« Diese Theorielinie immerhin bleibt. Die Cahiers der Siebziger publizieren eine Reihe von Grundlagentexten zur Filmtheorie, aber keine Filmbilder mehr, keine Filmdiskussionen. Die Zeitschrift verliert über 10.000 Käufer, macht aber immerhin nicht dicht.
In den Achtzigern, nach diversen Verlegerwechseln, übernimmt der Filmkritiker Serge Daney die Chefredaktion, ohne allerdings an die glanzvolle Ausstrahlung der gelben und bunten Jahre heranzureichen. Das Kino hat seine »zentrale Position« verloren. Und die Cahiers ihre Exklusivität, ein »Niedergang«, den Bickerton konstatiert: die Cahiers in Hochglanz als ein »weiteres banales Sprachrohr des Spektakels«, belangloses Anhängsel des Oscar-Getues, »kaum anregender als die Bordlektüre im Flieger zum nächsten Festival«. So wirft die Bickerton-Lektüre auch jede Menge Fragen zur möglichen oder wünschenswerten Struktur heutiger Pop-Magazine auf.

Außer Atem: Den Stoff bekam Godard von Truffaut …

… ein Salut ging an Robert Aldrichs *Ten Seconds to Hell*, Hauptrolle: Jeff Chandler

*

Godard trifft Truffaut – Deux de la Vague
Frankreich 2010, Regie: Emmanuel Laurent,
Mit François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Léaud u.a.
91 Min., Mouna / Barnsteiner-Film, Kinostart — 28.04.11

Emilie Bickerton
Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma
192 Seiten, aus dem Englischen von Markus Rautzenberg,
Broschur, Diaphanes — Oktober 2010

François Truffaut Edition
Frankreich u.a. 1959-1980,
Regie: François Truffaut,
Mit Jean-Pierre Lèaud, Charles Aznavour, Jeanne Moreau u.a.
1170 Min., 12 DVDs, Kinowelt — 19.05.11

Jean-Luc Godard Edition 2
Frankreich u.a. 1967-1980,
Regie: Jean-Luc Godard, Mit Jean-Pierre Lèaud,
Yves Montand, Jane Fonda u.a.
678 Min., 7 DVDs, Kinowelt — 05.05.11

Berliner Schule
Eine Ästhetik im Aufbruch

Johann Rettenberger (Andreas Lust), am Set von *Der Räuber* (2008),
Regie: Benjamin Heisenberg © Hubert MICAN Fotoproduktion

Seit genau zehn Jahren kursiert für das Schaffen deutscher RegisseurInnen wie Thomas Arslan, Christian Petzold oder Angela Schanelec der Begriff *Berliner Schule*. War sie den Einsortierten von Anfang an eher unangenehm, erwies sich die Schublade für die Rezeption jedoch als hilfreich: Nachdem 2003 und 2004 Christoph Hochhäuslers *Milchwald* und Schanelecs *Marseille* auf der Berlinale gezeigt wurden, jubelte ausgerechnet die französische Presse lauter als alle anderen und rief die »Nouvelle Vague Allemande!« aus. Währenddessen etablierte sich auch die zweite Generation der *Berliner Schule* um Hochhäusler und Benjamin Heisenberg. Mit der Filmzeitschrift Revolver eröffnete sie zudem ihren eigenen schriftlichen Diskurs. Die neuste Filme einiger *Berliner Schüler* markieren nun, im Jahr 2011, eine inhaltliche und ästhetische Horizonterweiterung, die den Schluss nahelegt: Die Schule ist aus – das Leben danach hat längst begonnen. Der Cahiers-du-Cinéma-Autor Pierre Gras, Barbara Schweizerhof und Esther Buss berichten.

Die Cahiers du Cinéma hat sich unter ihrem Chefredakteur Stéphane Delorme wieder vom zwischenzeitlichen Hochglanz-Mainstream verabschiedet und brachte in ihrer Dezember-Ausgabe ein neunseitiges Special über die aktuellen Produktionen der *Berliner Schule* und ihrer ProtagonistInnen wie Christoph Hochhäusler, Maren Ade und Benjamin Heisenberg. Einmal mehr wurde evident, warum Filmemacher hierzulande immer wieder sehnsuchtsvoll auf die »ausgeprägte französische Filmkultur« verweisen, in der man Regisseure noch als »Künstlerpersönlichkeiten schätzen würde« (Heisenberg in der FAZ, Februar 2010). Der Autor und Filmwissenschaftler PIERRE GRAS schrieb den Cahiers-Aufmacher *Fleurs d'Allemagne* und veröffentlichte im Januar sein Buch *Good bye Fassbinder! – Le cinéma allemand depuis la réunification*.

»Eine Ethik der Fakten und der Fiktion«

Interview mit Pierre Gras, Autor der Cahiers du Cinéma

Interview — Ralf Krämer
Foto — Giasco Bertoli

Monsieur Gras, warum haben Sie Ihre Bestandsaufnahme des deutschen Kinos *Good bye Fassbinder!* genannt?

Das Kino von Rainer Werner Fassbinder war von einem historischen Blick auf Deutschland geprägt. Das hat uns Franzosen sehr interessiert – und mit Fassbinders Tod war das deutsche Kino für uns eigentlich gestorben.

Seit wann interessieren Sie sich wieder für Filme aus Deutschland?

Vor gut zehn Jahren arbeitete ich in der Cinémathèque française und bekam den Auftrag, eine Retrospektive der Filme von Harun Farocki zu organisieren. Ich hatte noch nie von ihm gehört, aber durch ihn habe ich dann einen jungen Filmemacher kennengelernt, mit dem er oft zusammengearbeitet hat. Das war Christian Petzold, etwa zu der Zeit, in der er mit *Die innere Sicherheit* seinen Durchbruch als Regisseur hatte. Die Filme der beiden fand ich sehr interessant. Also begann ich mich auch mit ihren Kollegen zu beschäftigen und wollte daraufhin etwas gegen die französische Ignoranz gegenüber diesen Filmen tun. Ich begann Deutsch zu lernen, um die Filme ohne Untertitel verstehen und Artikel über sie lesen zu können.

Was war für Sie das Besondere an *Die innere Sicherheit*?

> Das war ein Film, der intellektuellen Anspruch mit einer Formsprache verband, die an das US-Kino angelehnt war

– in seiner Konstruktion und im Schnitt. Es gab zu der Zeit schon einige Filme mit dem Thema Terrorismus, aber *Contrôle d'identité*, so heißt der Film bei uns, erzählte zugleich die Geschichte einer Generation.

Der Film handelt von einem Paar, das allem Anschein nach früher in der RAF aktiv war, und von dessen Tochter im Teenageralter. Da gab es also wieder einen historischen Blick auf Deutschland?

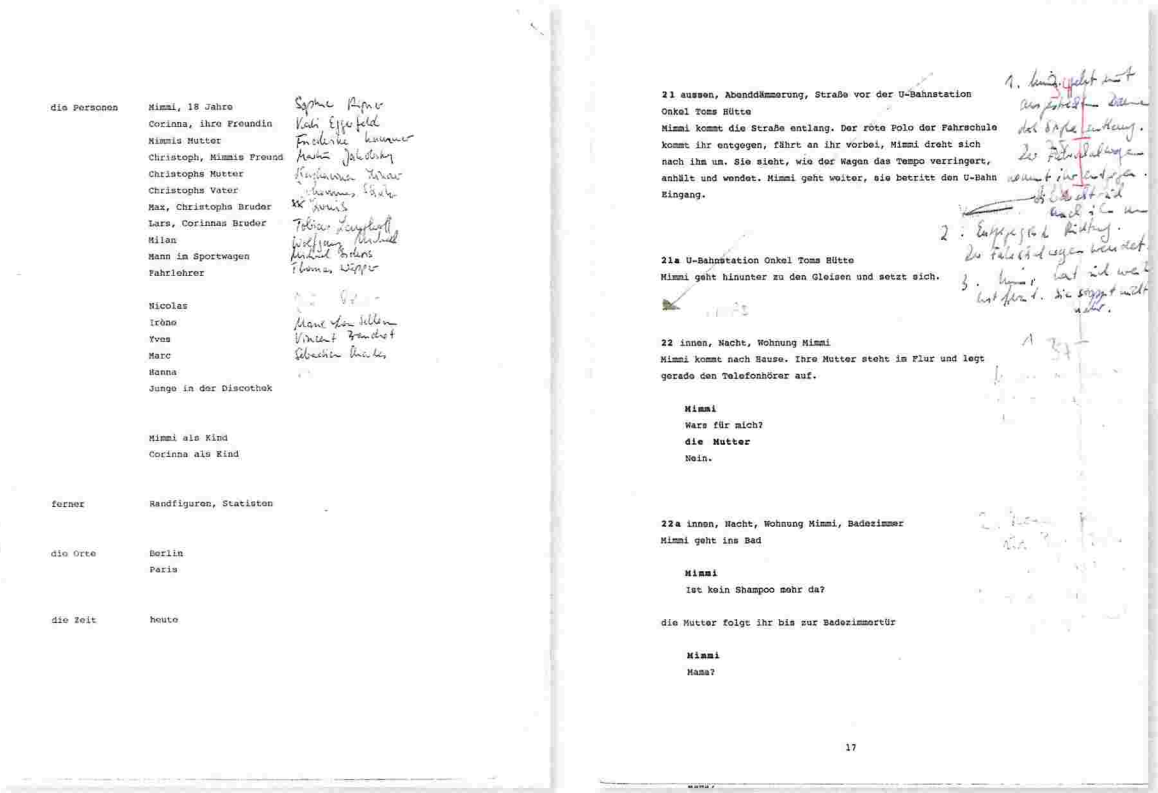
Ja, auch andere neuere Filme, die die deutsche Geschichte reflektieren, wie *Das Leben der Anderen* und *Good Bye Lenin!*, waren in Frankreich sehr erfolgreich. So gesehen ist das ein bisschen das Problem einiger Regisseure der *Berliner Schule*: Mit der Geschichte beschäftigen sich Filme von Christoph Hochhäusler, Angela Schanelec oder Benjamin Heisenberg eigentlich nie.

***Good Bye Lenin!* hatte in Frankreich über eineinhalb Millionen Zuschauer – was bedeutet Erfolg im Fall von *Die innere Sicherheit*?**

Den haben etwa 20.000 in Frankreich gesehen – sehr beachtlich für so einen Film. Hochhäuslers *Unter dir die Stadt*, der bereits seit Dezember bei uns in den Kinos läuft, kam auf ein ähnlich gutes Ergebnis.

Könnte man sagen, dass der größere Respekt, der Regisseuren der *Berliner Schule* in Frankreich offenbar entgegengebracht wird, sich eher in der Reaktion der Filmkritik als in den Zuschauerzahlen ausdrückt?

Das ist zum einen wohl richtig. Maren Ades *Alle anderen* wurde in der Cahiers du Cinéma zum »Meisterwerk« erklärt. In den Kinos war er nicht erfolgreich. Das lag allerdings nicht zuletzt daran, dass er unter dem internationalen Verleihtitel *Everyone*



die Personen
Mimmi, 18 Jahre
Corinna, ihre Freundin
Mimmis Mutter
Christoph, Mimmis Freund
Christophs Mutter
Christophs Vater
Max, Christophs Bruder
Lars, Corinnas Bruder
Milan
Mann im Sportwagen
Fahrlehrer

Nicolas
Irène
Yves
Marc
Hanna
Junge in der Discothek

Mimmi als Kind
Corinna als Kind

ferner
Randfiguren, Statisten

die Orte
Berlin
Paris

die Zeit
heute

21 aussen, Abenddämmerung, Straße vor der U-Bahnstation Onkel Toms Hütte
Mimmi kommt die Straße entlang. Der rote Polo der Fahrschule kommt ihr entgegen, fährt an ihr vorbei, Mimmi dreht sich nach ihm um. Sie sieht, wie der Wagen das Tempo verringert, anhält und wendet. Mimmi geht weiter, sie betritt den U-Bahn Eingang.

21a U-Bahnstation Onkel Toms Hütte
Mimmi geht hinunter zu den Gleisen und setzt sich.

22 innen, Nacht, Wohnung Mimmi
Mimmi kommt nach Hause. Ihre Mutter steht im Flur und legt gerade den Telefonhörer auf.

Mimmi
Wars für mich?
die Mutter
Nein.

22a innen, Nacht, Wohnung Mimmi, Badezimmer
Mimmi geht ins Bad

Mimmi
Ist kein Shampoo mehr da?

die Mutter folgt ihr bis zur Badezimmertür

Mimmi
Mama?

17

Aus dem Drehbuch zu *Plätze in Städten* (1999), Regie: Angela Schanelec
© Angela Schanelec

Else lief. Das kam nicht gut an und war auch bei der Kritik umstritten. Der Libération war der Film zum Beispiel zu intellektuell und für einen Liebesfilm auch zu abgründig. Aber immerhin: Dass so ein Film überhaupt wahrgenommen wird und ins Kino kommt, ist auch ein Erfolg.

Sie haben die französische und deutsche Filmgeschichte seit 1990 einmal als gegenläufige Abfolgen von »Winterschlaf« und »Blütezeit« beschrieben, wobei sich die jeweiligen »Blütezeiten« durch eine direkte Reflektion von gesellschaftlichen Zuständen auszeichneten.

Nach dem Fall der Mauer konnten Regisseure wie Wim Wenders in Deutschland keine Erfolge mehr wie in den Achtzigern verzeichnen; es gab viele mittelmäßige Komödien, in die das Publikum abzutauchen schien, wenn es nicht gerade dem Hollywood-Kino frönte. Währenddessen gab es in Frankreich aufregende Filme über die Banlieues, von Jean-François Richet und natürlich *La Haine* (*Hass*) von Mathieu Kassovitz. Olivier Assayas wurde immer bekannter, zum Beispiel mit *Paris s'éveille* (*Paris erwacht*), einem schonungslosen Familiendrama mit Jean-Pierre Léaud. Robert Guédiguian erzählte realistische Geschichten von Arbeitern und Einwanderern wie etwa *La ville est tranquille* (*Die Stadt frisst ihre Kinder*).

Könnte man diese Filme auch als linke Gegenreaktion auf ein politisches Klima deuten, in dem damals ein Rechtspopulist wie Jean-Marie Le Pen populär wurde?

Das wäre eine Möglichkeit. Allerdings muss man schon sagen:

> Je besser ein Regisseur ist,
> desto weniger neigt
> er dazu, Filme zu machen,
> die sich direkt mit Politik
> auseinandersetzen.

Die guten französischen Regisseure bemühen sich um eine eher intellektuelle, weitere Perspektive. Allerdings haben die späteren Filme dieser jüngeren Regisseure eher enttäuscht, das Publikum kehrte sich von ihnen ab, und ab 2000 tauchten stattdessen die Altmeister der *Nouvelle Vague* aus der Versenkung auf. Godard und Chabrol waren zwar die ganze Zeit produktiv gewesen, aber plötzlich trumpften auch Rivette und Rohmer wieder mit extrem vollendeten Werken auf.

Wo sehen Sie das Politische im Kino der *Berliner Schule*?

Zum Beispiel wurde im deutschen Kino bisher – außer in den Filmen von Fatih Akin – das Türkischsein nicht thematisiert. Wenn man einen Film wie *Der schöne Tag* von Thomas Arslan sieht, führen die Protagonisten mit Migrationshintergrund dort das gleiche bürgerliche Leben wie alle anderen auch. Das ist überhaupt nicht soziologisch gedacht, sondern man kann es auch als präzisen politischen Kommentar sehen. Das französische Kino erzählt dagegen bevorzugt aus einer vagen soziologischen Sicht.

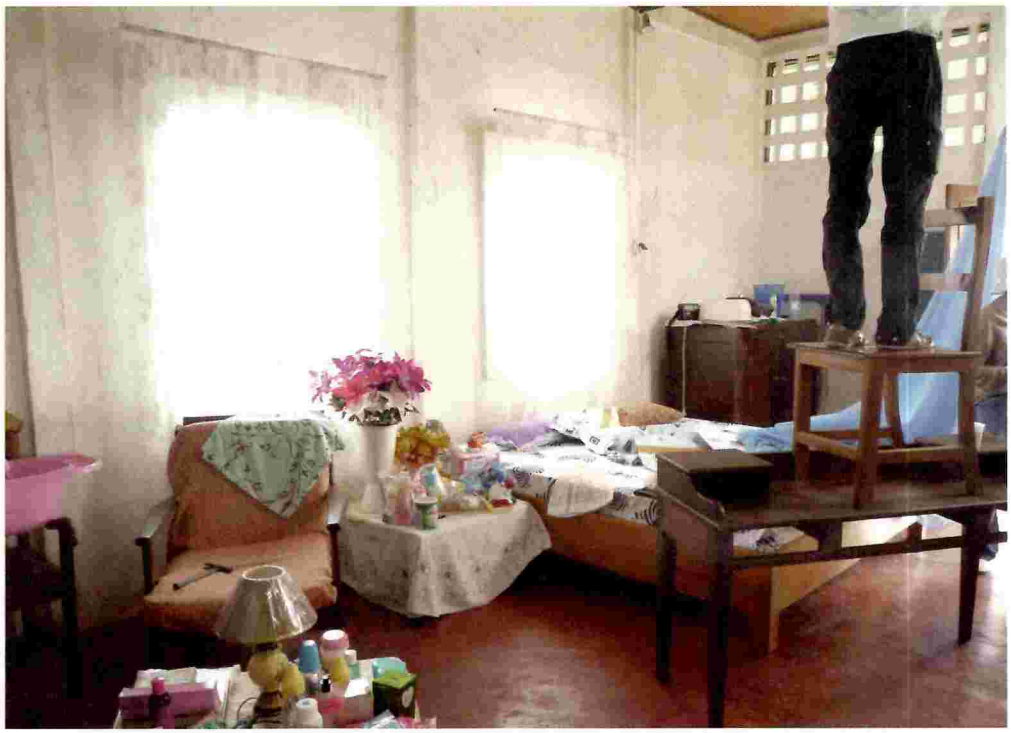
Ist das vor allem eine Frage der Besetzung von Rollen oder auch eine dramaturgische?

Gerade in den Filmen der *Berliner Schule* scheinen die Schauspieler oft keine wirkliche Beziehung zu ihren Rollen zu haben. Entsprechend wird in den Filmen auch nicht so sehr über das eigene Ego gesprochen, sondern eher allgemein über das moderne Leben. Diese ungewöhnliche Erzählhaltung ist eine große Qualität des deutschen Kinos. Das französische Kino neigt dagegen eher zum Narzissmus.

Im deutschen Kino herrscht eine scharfe Trennung zwischen relativ aufwendigen, kommerziellen Filmen und minimalistischen Produktionen mit einem intellektuellen Anspruch. Der Regisseur Oskar Roehler forderte im letzten Jahr beispielsweise mehr Respekt für seine

Kollegen, die teures Kino mit »großen Sets und großen Ensembles« inszenieren, statt immer nur jene »auf einen Sockel zu heben, die zwei Leute filmen, die sich am Küchentisch einander gegenübersitzen«. Gibt es solche Grabenkämpfe auch in Frankreich?

Auch in Frankreich ist es schwierig, einen Film überhaupt zu finanzieren, und von daher gibt es Gräben zwischen Low-, Middle- und High-Budget-Filmen. Aber dadurch ergibt sich keine zwangsläufige Hierarchie in der Qualität. In jeder Budget-Stufe gibt es gute und schlechte Filme, und jeder gute Film, ob kommerziell oder nicht, wird als gut für die Qualität des Kinos insgesamt wahrgenommen. Regisseure genießen hier so etwas wie einen grundsätzlichen Respekt, der nicht geringer wird, wenn sie mal mit einem kommerziellen Film Erfolg haben. In Deutschland würde niemand auf die Idee kommen, dass Angela Schanelec eines Tages mal einen kommerziellen Film machen könnte.



Szenenbildner Jochen Dehn am Set von *Schlafkrankheit* (2010), Regie: Ulrich Köhler, Foto: Maren Ade © Komplizen Film GmbH

Die Wechselwirkungen von Filmkritik und Filmemachern sind in Frankreich Legende. Aus der Redaktion der Cahiers du Cinéma ging die *Nouvelle Vague* hervor, auch Olivier Assayas, der zuletzt mit *Carlos* für Aufsehen sorgte, hat dort lange als Redakteur gearbeitet. Die Regisseure aus dem Kreis der *Berliner Schule* erschreiben sich mit der Filmzeitschrift Revolver gewissermaßen ihre eigene Sekundärliteratur. Was bedeuten diese unterschiedlichen Ansätze?

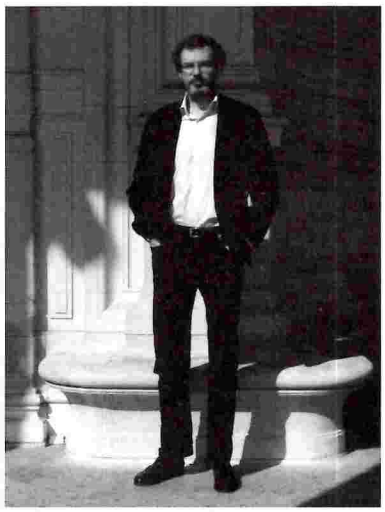
Zunächst: Die Cahiers du Cinéma haben – und das spricht dann vielleicht doch für ein in Frankreich generell größeres Interesse an der Filmkunst – eine Auflage von etwa 30.000. Davon sind vergleichbare deutsche Zeitschriften weit entfernt. Aber abgesehen von den unterschiedlichen historischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen unterscheiden sich die Ansätze dieser Filmkritik nicht wirklich. Heute wird in Revolver wie damals in den Cahiers von Filmemachern über das Filmemachen nachgedacht. Sie formulieren ihre Ansprüche an das Kino und führen Interviews mit ihren Vorbildern. Und auch in ihren Einflüssen haben sie eine signifikante Gemeinsamkeit: Die Filme von Robert Bresson waren sowohl für die *Nouvelle Vague* als auch für Hochhäusler und Heisenberg, die zu den Herausgebern von Revolver gehören, ein starker Einfluss.

Sie haben zu Beginn den Dokumentarfilmregisseur Harun Farocki erwähnt. Für einen prägenden Regisseur wie Alexander Kluge ist die Verwischung der Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm wesentliches Merkmal moderner Ästhetik. Spiegelt sich das für Sie auch in den Filmen der *Berliner Schule* wider?

Ich bin sehr am Dokumentarfilm interessiert. Ich habe in meinem Buch zwei Kapitel über Regisseure wie Thomas Heise oder Volker Koepp geschrieben, von dem es in Paris gerade in einer Retrospektive ein Dutzend schöner Filme zu sehen gab. Ich beobachte da eine bestimmte Ethik des Filmemachens:

> Für die guten Regisseure in Deutschland ist der Respekt vor dem Bild genauso wichtig wie der Respekt vor den Protagonisten.

Und außerdem – das ist keineswegs selbstverständlich – der Respekt vordem Ton, vor dem Sound von Menschen und Orten. Das ist eine Ethik, die Fakten und Fiktion verbindet und die mich sehr begeistert. Übrigens nicht nur mich. In Tunesien wird gerade das erste große Filmfestival seit Beginn der Jasminrevolution im Dezember vorbereitet, und dort sollen mehrere Dokumentarfilme von Thomas Heise gezeigt werden. Die Menschen dort brennen geradezu darauf zu sehen, wie Heise mit Filmen wie *Neustadt (Stau - Der Stand der Dinge)* oder *Material* nach der Revolution von 1989 die deutsche Gesellschaft im Wandel dokumentiert hat.



*

Pierre Gras
Good bye Fassbinder! – Le cinéma allemand depuis la réunification
250 Seiten, Französisch
Actes Sud / Raynon Art — 05.01.11

Identifikation und Verweigerung

9 Leben von Maria Speth und Ulrich Köhlers *Schlafkrankheit*

Text — Barbara Schweizerhof

Tobi, Krümel und Zsa, aus dem Film *9 Leben*, Regie: Maria Speth,
© Madonnen Film / Reinhold Vorschneider

»Warum nicht einfach mal die Wahrheit?«, fragte Regisseur ULRICH KÖHLER 2008 in der Filmzeitschrift Revolver. Drei Jahre später kulminiert seine Suche nach einer »Form, die den Rohstoff Leben nicht erdrückt« in seinem neuen Film *Schlafkrankheit*, für den er im Februar auf der Berlinale mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde. Diese bisher bedeutendste Auszeichnung eines Regisseurs der *Berliner Schule* steht zugleich für eine Zeit des Aufbruchs – wie auch MARIA SPETH deutlich macht, die nach ihren dokumentarisch anmutenden Spielfilmen *In den Tag hinein* und *Madonnen* nun konsequenter Weise einen stilisierten Dokumentarfilm gedreht hat: *9 Leben*. Barbara Schweizerhof beschreibt die Filme als prozessuale Versuchanordnungen in Sachen Identifikation.

Es ist schon seltsam, dieses Kino, immer will man sich identifizieren, einfühlen, mitfühlen. Man möchte in fremden Gesichtern dem Vertrauten nachspüren und in bekannten das Befremden enträtseln. Nicht, dass dagegen etwas einzuwenden wäre. Auf den ersten Blick ist dies etwas, worin sich Spiel- und Dokumentarfilme grundsätzlich unterscheiden. Wo im Spielfilmgenre Darsteller zum Einsatz kommen, die durch ihr Spiel, durch das Doppelte der Repräsentation, den Zuschauer zum Mitspielen und eben Sich-Identifizieren einladen, sind es im Dokumentarfilm Protagonisten, die man beobachtet, denen man zuhört, die dabei aber sozusagen für sich bleiben. Doch dieser Unterschied von einerseits *erfunden* und andererseits *der Wirklichkeit entnommen* entpuppt sich bei näherer Betrachtung als weniger kategorisch als zunächst geglaubt.

Maria Speth hat bislang zwei Spielfilme gedreht, die man der *Berliner Schule* zurechnet. Wer erklären will, was es damit auf sich hat, landet zwangsläufig bei den Kategorien des Dokumentarischen: nüchtern, realistisch, reduziert, Interesse an nichtbürgerlichen Milieus. Nun hat die Regisseurin einen Dokumentarfilm gemacht, *9 Leben*. Und das Erstaunliche daran ist, dass man eher Worte wie »künstlich, stilisiert, inszeniert« einsetzen muss, um den Film, in dem sieben junge Berliner Obdachlose von sich erzählen, zu beschreiben. Es beginnt damit, dass der Film schwarz-weiß ist, was ihm den Charakter des fast ausgesucht Artifiziellen verleiht – und endet noch lange nicht damit, dass Speth ihre Protagonisten in einem Studio aufgenommen hat, vor ausdrucksloser weißer Wand, meist auf schwarzen Stühlen sitzend.

Die inszenierte Künstlichkeit zeitigt wundersame Effekte. Zum einen ist da die Verfremdung: Wie soll man die Obdachlosen *erkennen*, wenn man sie nicht auf der Straße sieht, wo jedes Fernsehfeature begonnen hätte? Da man es bei Speth nur mit den Personen in einem neutralen Raum zu tun hat, ist man gezwungen, ihnen erst einmal zuzuhören. Zum andern ist da die Auftrittslust dieser Protagonisten, fünf junge Frauen und zwei junge Männer, die sich schon in ihrer ausgewählten Aufmachung zeigt. Ob Punkfrisur oder viel Schminke, man merkt, dass sie mitbestimmen wollen, wie sie *rüberkommen*. Auch das verstärkt die Lust am Zuhören.

»Ich wollte taub sein«, »Ich hab halt nur das Nötigste gemacht«, »Außenseiter war ich schon immer«, beginnen die Jugendlichen ihre Berichte und man ist von Anfang an gebannt – und beschämenderweise auch überrascht von der Eloquenz und Reflektiertheit der Aussagen. Speth hat die Erzählungen der Einzelnen auf eine Weise zusammengeschnitten, die aus der Vielfalt keinen Einheitsbrei mit kulminierender Aussage macht, sondern eine Polyfonie schafft, in der Harmonie und Dissonanz die Spannung halten. Die Künstlichkeit des Settings bewirkt, dass man statt »Opfern« Individuen vor sich sieht. Die Jugendlichen erzählen von schwierigen sozialen Umständen, von Missbrauch und Missachtung, aber der Zuschauer findet sie nicht auf ihr Unglück reduziert, sondern lernt zugleich auch ihre Stärken – und Eigentümlichkeiten – kennen. Es ist kein Prozess der Identifikation, mehr ein Sich-gegenüber-Treten und Kennenlernen.

Auch Ulrich Köhlers neuer Film *Schlafkrankheit* verdreht auf interessante Weise den herkömmlichen Einsatz von Identifikation und Verweigerung, von dokumentarischen und fiktiv-erzählerischen Mitteln. In der Form leistet sich Köhler diesmal eine selbst für einen Spielfilm extreme Künstlichkeit: Der Film besteht aus zwei streng getrennten Teilen. Im ersten sieht man einen deutschen Arzt, Ebbo, mit Frau und halberwachsener Tochter die letzten Tage eines langjährigen Kamerun-Aufenthalts verbringen. Man packt ein, redet über die vergangene Zeit und die Zukunft. Die Kamera verhält sich quasi dokumentarisch, sie beobachtet: Der Mann ist dem Zuschauer nicht unbedingt sympathisch. Da ist die demonstrativ überlegene Art, mit der er im Kontakt mit den Einheimischen stets zeigt, wie gut er sich eingelebt hat, wie sehr ihm aber auch bewusst ist, hier immer noch *ein Weißer* zu sein. Ebbo erscheint zwar *typisch westlich*, ohne eine Gutmenschenkarikatur zu sein, man identifiziert sich trotzdem nur ungern mit ihm.

In der zweiten Hälfte verschiebt Köhler die Erzählachse: Um von Europa finanzierte ärztliche Projekte zu evaluieren, reist ein schwarzer Franzose, Alex, aus Paris nach Kamerun. Auch ihm folgt die Kamera gleichsam wie ein Beobachter, diesmal scheint sie jedoch sehr viel genauer Wahrnehmungen und Empfindungen zu registrieren. Eines der Projekte, für die Alex zuständig ist, wird von Ebbo geleitet, der nun eine schwarze Frau hat, die ein Kind von ihm erwartet. Erst langsam, in der mühsamen Annäherung der beiden Männer, erschließt sich, dass etwa drei Jahre vergangen sind und Ebbo offenbar doch nicht nach Deutschland zurückgekehrt ist, sondern sich in seiner afrikanischen Identität *verloren* hat. Der Zuschauer nimmt Ebbo sozusagen nur noch aus dem befremdeten Augenwinkel des Franzosen heraus wahr, der wiederum unter den Einheimischen als europäischer Schwarzer oder auch schwarzer Weißer diskriminiert wird. Während man sich mit Alex' doppelt entfremdeter Afrika-Erfahrung mehr und mehr identifiziert, wird Ebbo einem zunehmend fremder. Das Verfahren, das Köhler im Film einsetzt – und das sein Thema der Zuschreibungen von Identitäten auf wunderbare Weise reflektiert –, kehrt den Identifikationsprozess, wenn man so will, ins Gegenteil des Kennenlernens um.

Ebbo (Pierre Bokma), Jo (Isacar Yinkou) und Familie, aus dem Film *Schlafkrankheit*, Regie: Ulrich Köhler © Komplizen Film GmbH

*

9 Leben
Deutschland 2010. Regie: Maria Speth.
Mit: Sunny, Toni, Krümel u. a.
105 Min., Peripher, Kinostart — 19.05.11

Schlafkrankheit
Deutschland/Frankreich 2011. Regie: Ulrich Köhler.
Mit: Pierre Bokma, Jean-Christophe Folly, Jenny Schilly u. a.
91 Min., Farbfilm, Kinostart — 23.06.11

Alles ist mit allem nicht verbunden

Dreileben von Christian Petzold, Dominik Graf und Christoph Hochhäusler

Text — Esther Buss

Johannes (Jacob Matschenz) und Ana (Luna Mijovic),
aus dem Film *Etwas Besseres als den Tod*, Regie: Christian Petzold,
Produktion: Schramm Film Koerner & Weber © WDR

Auf ihrem Weg von den minimalistischen Alltagsdramen der *Berliner Schule* Richtung Genrefilm kam CHRISTIAN PETZOLD und CHRISTOPH HOCHHÄUSLER etwa halben Weges DOMINIK GRAF entgegen, der seine solitäre Stellung als Krimi- und Thriller-Spezialist zuletzt mit dem Großprojekt *Im Angesicht des Verbrechens* unter Beweis gestellt hat. Die Begegnung zweier scheinbar grundverschiedener Welten mündete in einer Kollaboration, deren Ergebnis im Februar auf der Berlinale mit der Premiere des TV-Experiments *Dreileben* gefeiert wurde. Esther Buss beschreibt das Gemeinschaftsprojekt von PETZOLD, GRAF und HOCHHÄUSLER als Umkehrung der amerikanischen Autorenserie.

Eigentlich eine naheliegende Vision: In einem Film von beispielsweise Rainer Werner Fassbinder öffnet jemand eine Tür, und einen Moment lang kann man in ein Melodram von Douglas Sirk hineinschauen, das gerade parallel dazu stattfindet. Was ohnehin schon latent anwesend ist – nämlich künstlerische Nachbarschaft, Verwandtschaft, Referenzialität –, wäre auf diese Weise auch räumlich erfahrbar und in einem einzigen Bild zum Ausdruck gebracht. Eine vergleichbare Idee steht hinter *Dreileben*, einem fürs Fernsehen produzierten Gemeinschaftsprojekt der Filmemacher Christian Petzold, Christoph Hochhäusler und Dominik Graf. Allerdings geht hier die Nachbarschaft noch einige Schritte weiter. Denn die drei Filme, jeweils eigenständige Werke, teilen sich neben der Nähe zum filmischen Milieu ganz konkrete Vorgaben: ein Ort – das fiktive, in Thüringen gelegene Kaff Dreileben – und ein Kriminalfall, der mal mehr, mal weniger im Zentrum der Geschichten steht.

Das Verknüpfen verschiedener, parallel verlaufender Handlungsstränge, mehrerer Biografien, ist im episodischen Erzählen immer mehr zu einer vorhersehbaren und selbstzufriedenen Disziplin geworden. Damit verbunden sind oft ein deterministisches Weltverständnis und eine raunende Schicksalhaftigkeit, die den Figuren jede Freiheit raubt und den filmischen Raum zugunsten einer übergeordneten Instanz verengt. *Dreileben* ist zwar von diesen oftmals etwas esoterisch gefärbten Ansätzen – alles ist mit allem irgendwie verbunden – meilenweit entfernt, macht sich aber deren Moment der Verdichtung zunutze. Die drei Geschichten von *Etwas Besseres als den Tod* (Petzold), *Komm mir nicht nach* (Graf) und *Eine Minute Dunkel* (Hochhäusler) laufen nebeneinander her, manchmal kreuzen sie sich, meist aber berühren sie sich nur an den Rändern. In jedem Teil gibt es Eingänge – manchmal sind es tatsächlich Türen – in den Film des anderen, die Verbindungen zwischen den Geschichten werden aber in keine Kausalitätskette gezwungen, sie sind einfach da. *Dreileben* ist weder Episodenfilm noch klassischer Dreiteiler, sondern vielmehr der Versuch, gemeinsam eigene Filme zu machen, sie in der unmittelbaren Umgebung der anderen zu situieren: »Geschwisterfilme« nennt es Hochhäusler. Und Graf beschreibt das Verhältnis der Filme zueinander als ein sich gegenseitiges Zuwinken – »jeder wie auf einem Schiff, das sich vom anderen entfernt«.

Der Hintergrund des Projekts ist jedoch alles andere als ein gemütlich eingerichteter Konsens; vielmehr ging es hervor aus einem streitlustigen, vor drei Jahren in der Filmzeitschrift Revolver veröffentlichten E-Mail-Wechsel der drei Regisseure über die *Berliner Schule*, ihren Wirklichkeitsbegriff, ihre Filmästhetik und die damit verbundenen Freiheiten wie Begrenzungen; ausführlich verhandelt wurde dabei unter anderem auch die Schwierigkeit, Genrefilme in Deutschland zu machen. Bei aller Distanz zur stilistischen Reinheit der *Berliner Schule*, ihrer Vorliebe für Purismus, Reduktion und ihrem vermeintlichen Mangel an »Vitalität«, zeigte sich Graf – in der Rolle des Angreifers – immer wieder auch stark beeindruckt von der formalen Präzision ihrer Filme. So aktuell zutreffend das Gespräch an manchen Stellen noch immer ist, markierten einige aktuellere Filme dieses und des letzten Jahres, etwa Thomas Arslans *Im Schatten* und Benjamin Heisenbergs *Der Räuber*, bereits eine entschiedene Bewegung bislang zur *Berliner Schule* gerechneter Regisseure hin zum Genrefilm. Und auch in Christoph Hochhäuslers und Ulrich Köhlers neuen Arbeiten *Unter dir die Stadt* und *Schlafkrankheit* finden deutliche Erweiterungen statt – nicht nur der geografischen oder gesellschaftlichen Milieus, sondern auch der filmsprachlichen Möglichkeiten. Jedenfalls kann von der von Graf monierten »Übersichtlichkeit« bei aller visuellen Präzision und Klarheit weder in Hochhäuslers abründig-schönem Bankenthriller die Rede sein noch in Köhlers im postkolonialen *Herz der Finsternis* entschwindender Afrikaerzählung. Man muss das Revolver-Gespräch natürlich nicht kennen, um *Dreileben* etwas abzugewinnen, jedoch bringt die Nähe von Text und Film ein weiteres beziehungsreiches Verhältnis in das Projekt. An manchen Stellen wirkt *Dreileben* tatsächlich wie die Verfilmung bestimmter Zuschreibungen – wenn etwa Graf den Filmen seiner Kollegen ein »Misstrauen in Kommunikation, in Sprache« attestiert und mit »Komm mir nicht nach« dann einen Film macht, in dem Intensitäten gerade durch die Überproduktion von Sprache, durch Reden und sich gemeinsames Hineinreden hergestellt werden.

Die eigentliche Hauptfigur der Filme ist ein Ort, der sich erst allmählich zu einem zusammenhängenden Bild formt. Bei Christian Petzold werden verschiedene Schauplätze topografisch eingeführt und erkundet: ein Krankenhaus, ein Hotel, eine Tankstelle und der den Ort umgebende Thüringer Wald, der Märchenhaft-Romantisches mit Mystischem und Elementen des Horrors vereint. Petzold, der mit Filmen wie *Yella* seine ganz spezifische Form des *Gespensterfilms* entwickelt hat, situiert auch in *Etwas Besseres als den Tod* die kurze Liebesgeschichte zwischen dem Zivildienstleistenden Johannes (Jacob Matschenz) und dem bosnischen Zimmermädchen Ana (Luna Mijovic) in einem geisterhaften Setting. Das Krankenhaus, in dem Johannes arbeitet, ist weitgehend menschenleer, eine Gang von Motorradrockern bleibt schemenhaft im

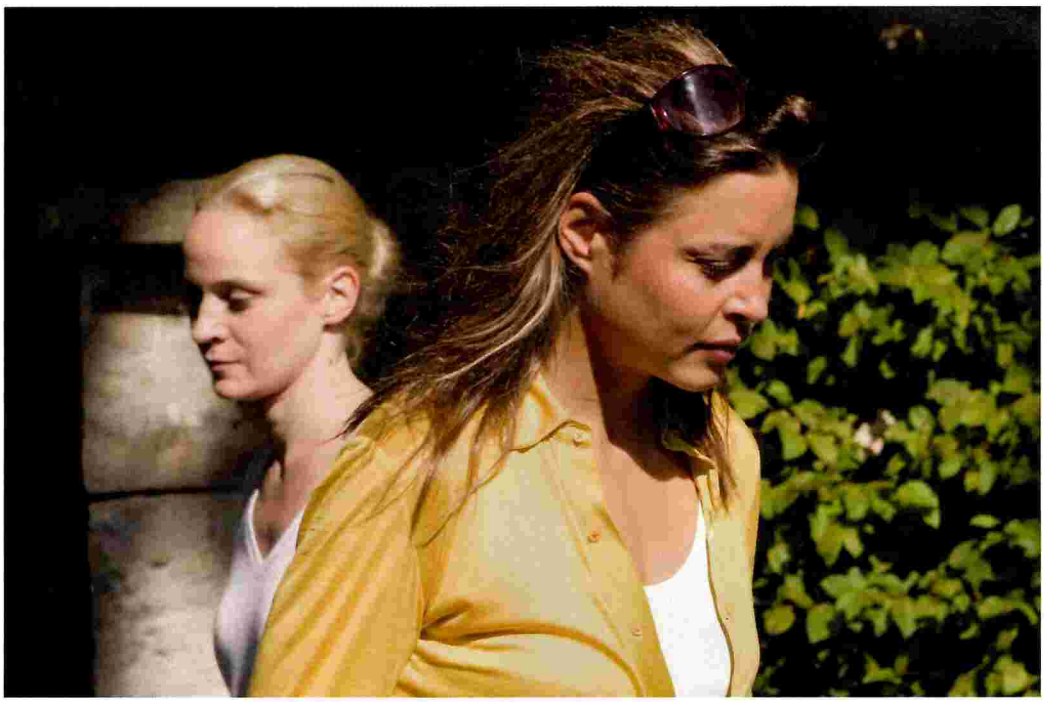
Frank Molesch (Stefan Kurt), aus dem Film *Eine Minute Dunkel*, Regie: Christoph Hochhäusler, Produktion: Heimatfilm © BR

Hintergrund (hat aber alle Voraussetzungen, ein potenzieller Eingang in weitere, noch nicht erzählte Geschichten zu sein). Die sich als gemeinsamer Bezugspunkt durch alle drei Filme hindurchziehende Flucht des wegen eines Sexualverbrechens verurteilten Molesch (Stefan Kurt) erzeugt bei Petzold eine Aufmerksamkeitsverschiebung, die für das tief im Klassenkonflikt feststeckende Paar eine Art Ausnahmezone schafft. Vorbeirasende Polizeiwagen, Sirenengeheul und Blaulichtreflexionen sind allgegenwärtig, bleiben aber ein Hintergrundrauschen, das erst gar nicht zu den beiden vordringt.

Wie sehr jeder Film die Umgebung des anderen braucht, seine Erzählung auf die Vorarbeit des anderen aufbaut, zeigt sich in Dominik Grafs *Komm mir nicht nach*. Graf, der sicherlich eine singuläre Position im deutschen Kino einnimmt und wiederholt eine besondere Leidenschaft – und ein sehr besonderes Talent – für den Polizeifilm demonstriert hat, erzählt hier voller Absicht am Kriminalplot vorbei. Vordergründig geht es zwar um die Kriminalpsychologin Jo (Jeanette Hain) und ihre Arbeit an dem Fall Molesch, doch Graf verlagert die eigentliche Handlung in das Haus ihrer Studienfreundin Vera (Susanne Wolff), die mit ihrem Mann in der Nähe des Einsatzortes lebt und Jo einlädt, bei ihnen zu wohnen. Es wird viel geredet und getrunken, Erinnerungen werden herausgekramt und bruchstückhaft zusammengesetzt – wie hieß noch diese Bar in München? Dabei entdecken die beiden Freundinnen auch, dass sie vor zehn Jahren zeitgleich eine gemeinsame Liebe hatten, ohne sich jemals begegnet zu sein. Graf verbindet das leichte, eher hingeworfene als gebaute Beziehungsgeflecht mit der Milieustudie des Ortes, seinen kleinbürgerlich-bürokratischen wie populistischen Seiten: etwa die Mahlzeiten der Polizei in der örtlichen Kneipe und die spezielle Art von Tischgesprächen im Arbeitsmilieu, aber auch die trashigen Dorfrituale wie ein Motorsägen-Skulpturen-Wettbewerb. *Komm mir nicht nach* ist ein umwerfender Film über scheiternde Begegnungen und was man retrospektiv daraus macht, und über die Revitalisierung von Erlebnissen durch die gemeinsame Erinnerung. Allerdings kann Graf auch deshalb so souverän und befreit aufspielen, weil er sich weder mit Aufgaben der Exposition noch der Auflösung befassen muss. Er hat da gewissermaßen die dankbarste *Geschwisterposition* inne, während Christoph Hochhäusler die kompliziertere Aufgabe zukommt, das Projekt zu schließen.

Am stärksten dem Genre Kriminalfilm verhaftet ist Christoph Hochhäuslers *Eine Minute Dunkel* – nicht nur, weil er Porträts des gesundheitlich lädierten Ortspolizisten und des flüchtigen Molesch zeichnet, sondern auch, weil er nach (psychologischen) Motiven fragt, Kausalitäten konstruiert, Spuren freilegt. Hochhäuslers Beitrag wirkt extrem entschleunigt, er lässt sich am intensivsten auf die Atmosphäre des Schauplatzes ein (der Wald als ein sich ständig neu aufladender Ort, aber auch die unterschwellig wirkende, in Schießanlagen und Fitnessstudios kanalisierte Gewalt), traut ihr dann aber doch nicht ganz über den Weg. So baut er bei Moleschs einsamer, fast tierhafter Flucht durch den Wald eine Begegnung nach der anderen ein, angefangen von einem Ameisenhaufen, plötzlich aufsteigendem Nebel, über eine Ausflugsgruppe oder ein von zu Hause ausgerissenes Kind – eine ins Märchenhafte gewendete Begebenheit – , bis hin zu der Angst machenden Begegnung mit sich selbst. *Eine Minute Dunkel* schleppt einiges an Gewicht herum: DDR-Geschichte, Kindheitstrauma, Verdecktes und Verdrängtes. Aber erst dieses Zuviel an Konstruktion und Plot weckt überhaupt konventionelle Krimi-Erwartungen, die der Film fast zwangsläufig – man schaut dann plötzlich mit dem *Tatort*-Blick – enttäuschen muss.

Dreileben ist in der von Unbeweglichkeit, Spießigkeit und Ödnis bestimmten deutschen Fernsehlandschaft ein geradezu experimentelles Ereignis, als Format einer Gemeinschaftsarbeit gerät der Geschwisterfilm dann aber doch etwas zu selbstbezogen im Hinblick auf die eigene Autorschaft. Dass man die einzelnen Filme ganz automatisch in einen Wettbewerb stellt, liegt vor allem daran, dass sie auf der Ebene des Plots nicht allzu viel – oder nicht großzügig genug – miteinander teilen. Zwar ergänzen die wenigen Schnittmengen immer mal wieder eine Perspektive um eine zweite, sie erzeugen aber keinen weiteren *Text*, auch wenn es einige schöne Ideen gibt: Bei Petzold sieht man etwa Ana in einer verführerischen Pose durch die Glasscheibe einer Tankstelle, was sich dann aber erst bei Graf als Imitation einer Eisreklame zu erkennen gibt. Manchmal finden sich in den Schnittmengen auch Anschlussfehler, die weder einem Konzept zu folgen, noch einer schlampigen Ausführung geschuldet scheinen. Sie wirken ganz einfach ignorant in Bezug auf die kollektive Idee. So kehrt *Dreileben* in gewisser Weise das Prinzip der amerikanischen Autorenserie um, in der der *Creator* die Rolle des Autors oder Über-Autors einnimmt, während der Regisseur als eine Art ausführender Handwerker fungiert. Bei Petzold, Graf und Hochhäusler wird dagegen die Idee des organisch durchkomponierten Gesamtwerks negiert, während sich die Handschriften – die Erzähl- und Inszenierungsweisen, Geschmäcker – der Autoren-Regisseure in den Vordergrund spielen. Das Gemeinsame wie Differente zeigt sich umso stärker. Als Projekt glückt *Dreileben* deshalb eher als Meta-Film – als eine Korrespondenz mit filmischen Mitteln.



Jo (Jeanette Hain) und Vera (Susanne Wolff), aus dem Film *Komm mir nicht nach*, Regie: Dominik Graf, Produktion: Burkert Bareiss Development/tv60film © ARD Degeto

*

Dreileben
Deutschland 2011,
im September in der ARD und auf DVD

Etwas Besseres als den Tod
Regie: Christian Petzold. Mit Jacob Matschenz, Luna Mijovic, Rainer Bock u. a.
88 Min.

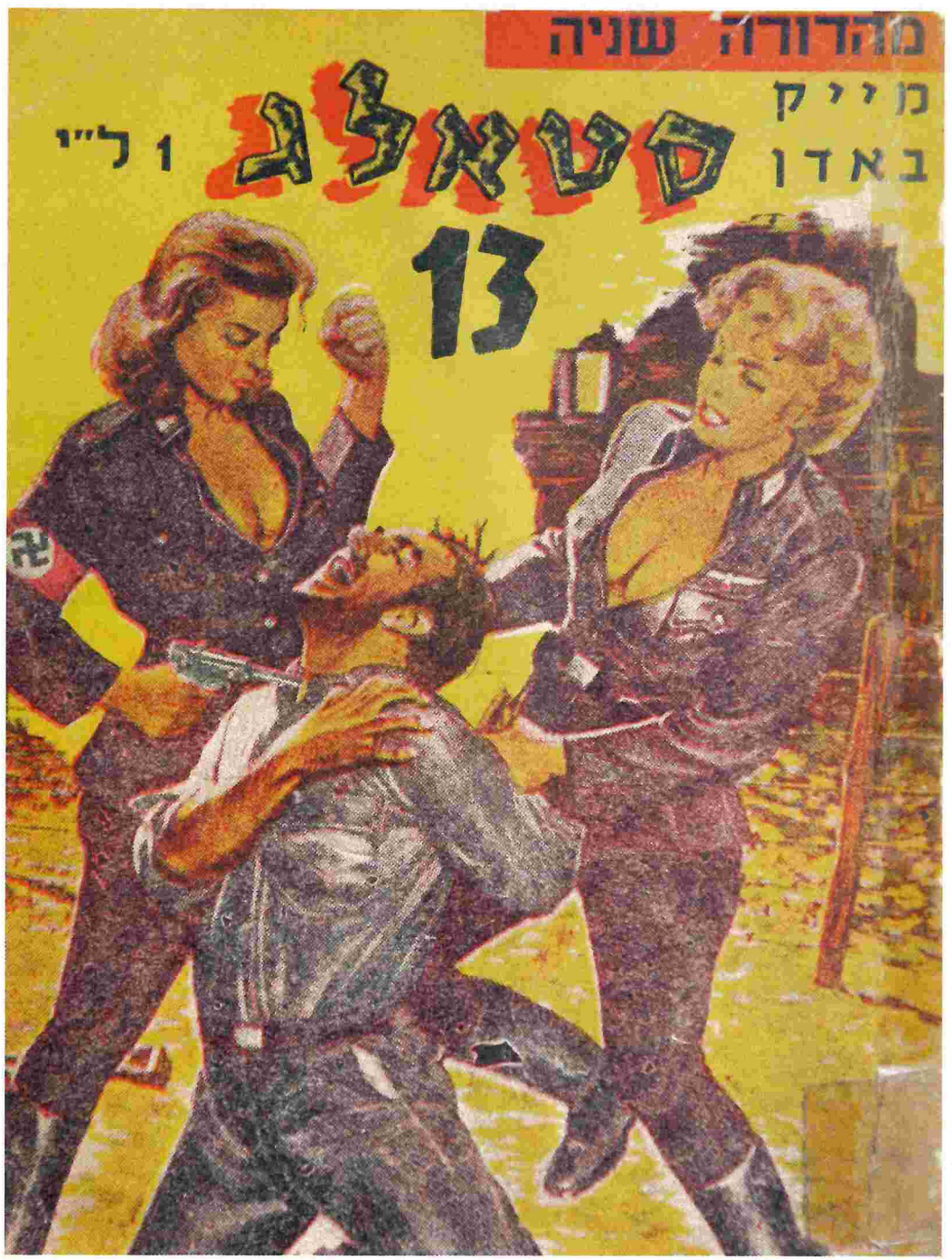
Komm mir nicht nach
Regie: Dominik Graf. Mit Jeanette Hain, Misel Maticevic, Susanne Wolff u. a.
89 Min.

Eine Minute Dunkel
Regie: Christoph Hochhäusler. Mit Stefan Kurt, Eberhard Kirchberg, Immogen Kogge u. a.
90 Min.

Der Feind in meinem Bett

Pornografie und Holocaust

Text — Thomas Hübener
Bilder — Moviemento



In Israel blühte während einer kurzen Phase Anfang der sechziger Jahre ein literarisches Genre, das bis heute bizarr anmutet: die sogenannten *Stalags*. Diese großzügig illustrierten billigen Sexromane, die mit der Angstlust in deutschen Kriegsgefangenenlagern spielten, stellten vor dem Hintergrund des Prozesses um Nazi-Verbrecher Adolf Eichmann eine der frühesten kulturellen Beschäftigungen mit der Schoah dar. PORNOGRAFIE UND HOLOCAUST, ein Dokumentarfilm von Ari Libsker aus dem Jahr 2008, der jetzt als DVD erschienen ist, beleuchtet dieses bis heute wenig bekannte Phänomen israelischer Popkultur, das auf den ersten Blick kaum zu der Vorstellung vom traumatisierten Opfervolk passen will.

Sie sind BDM-blond, ihre glänzenden Reitstiefel aus schwarzem Leder liegen eng an, und das Fettgewebe sitzt gut sichtbar an den Stellen, auf die Männer bevorzugt reagieren. Nach den heutigen anorektischen Leitbildern schon fast ein bisschen drall, zumindest aber daran erinnernd, dass es Fleisches- und nicht Knochenlust heißt, haben sie einen am Boden knienden Kriegsgefangenen in ihrer Gewalt. Jene Dame, die ein wenig aussieht wie Marilyn Monroe, rammt dem gequälten Opfer ihr Knie ins Kreuz, während ihm die andere – eher der Kristina-Söderbaum-Typ – eine Pistole an den Hals setzt und in proletarischer Kraftgestik drohend die Faust ballt. Ihren Arm schmückt die Hakenkreuzbinde, am Kragenspiegel blinken die Sig-Runen im Licht der untergehenden Sonne. Das schwarze Oberteil der SS-Uniform steht in schönster Zweckfreiheit sperrangelweit offen. Die Blicke der beiden Nazi-Dominas sind streng, das gut durchtrainierte männliche Opfer strahlt schicksalsergebene Demut aus. In seinen Schmerz aber mischt sich ein Hauch von Lust.

Dieses kitschig-frivole Tableau aus NS-Chic und sexualisierter Gewalt ist nicht etwa ein Standfoto aus einem trashigen Nazi-Sexploitation-Film wie Don Edmonds' *Ilsa, She-Wolf of the SS* (USA 1974), sondern es entstammt dem Land der Hauptbetroffenen nationalsozialistischer Vernichtungspolitik selbst. Es ziert das Cover des ersten der sogenannten Stalag-Romane, die sich Anfang der sechziger Jahre außerordentlicher Beliebtheit unter den Jugendlichen Israels erfreuten. ›Stalag‹ war im nationalsozialistischen Sprachgebrauch das Kurzwort für ›Stammlager‹, in diesen Lagern wurden die Kriegsgefangenen des Zweiten Weltkrieges interniert. Die pornografischen Romane gleichen Namens sind Gegenstand eines jetzt auf DVD veröffentlichten Dokumentarfilms des israelischen Regisseurs Ari Libsker. In ihm kommen Leser, Herausgeber, Stalag-Autoren, Literaturkritiker und Journalisten zu Wort. Die sich als authentische Erlebnisberichte amerikanischer GIs gebenden, de facto aber von Israelis verfassten Stalag-Hefte folgten dem immer gleichen Muster: Ein Soldat der alliierten Truppen wird auf deutschem Gebiet gefangen genommen, in ein Lager verbracht und dort von vollbusigen Blondinen sexuell gefoltert, gedemütigt und gequält.

Nach unappetitlichen sadistischen Torturen gelingt es dem Gefangenen schließlich, den Spieß umzudrehen.

Der Gepeinigte wird nun selbst zum vergewaltigenden Schinder und tötet am Ende seine Aufseherinnen. Diese Anähnelung des vormaligen Opfers an seine Peinigerinnen ist natürlich nicht als kritische Ausleuchtung des grundsätzlichen Potenzials zur Bestie zu verstehen, das völker-, kultur- und ideologieübergreifend in allen Menschen schlummert, sondern durchaus als Happy End gemeint.

Die Stalag-Heftchen brachen in Israel zwei Tabus auf einmal: Zum einen zählten sie in dem sexuell rigoristischen Land zu den ersten pornografischen Publikationen überhaupt. Zum anderen stellten sie – so bizarr sie auch anmuten – eine der ersten kulturellen Äußerungen zur Schoah dar und verschafften ihr so eine damals noch kaum vorhandene Öffentlichkeit. Denn nicht nur in der deutschen, auch in der israelischen Nachkriegsgesellschaft existierten ungeschriebene Sprachverbote. Die Überlebenden der KZs sahen sich, so wird es in *Pornografie und Holocaust* geschildert, einer Stigmatisierung seitens der länger ansässigen israelischen Bevölkerung ausgesetzt. Man warf ihnen vor, nicht frühzeitig emigriert zu sein. Darüber hinaus verdächtigte man sie, sich ihr

Überleben auf moralisch zwielichtige Weise gesichert zu haben. »Männer wurden meist gefragt: ›Warst du ein Kapo?‹ Und Frauen: ›Warst du eine Hure?‹«, berichtet die Historikerin Naama Chic. Erst mit dem Prozess gegen den mit allen Fragen der *Endlösung* betrauten Nazi-Bürokraten Adolf Eichmann rückten die Fakten der Verbrechen ins Licht einer geschockten israelischen und internationalen Öffentlichkeit. Das war 1961. Kurz danach erschien das erste Stalag-Heft. Der Prozess gegen den 1960 vom israelischen Geheimdienst nach Israel entführten ehemaligen SS-Obersturmbannführer bildete mit seinen zahlreichen Zeugenaussagen von KZ-Überlebenden sozusagen den Nährboden, auf dem die Stalag-Pornografie gedieh. Der Prozess wirkte verkaufsfördernd und versorgte die Stalag-Autoren mit inhaltlichen Anregungen. Eine weitere Inspiration dürften die Werke des Auschwitz-Überlebenden Yehiel Dinur gewesen sein, der unter dem Pseudonym K.Zetnik 135633 in den fünfziger Jahren reißerische und durchaus pornografische KZ-Romane verfasste. Der bekannteste ist *Das Haus der Puppen* (1953), in dem das Schicksal in *joy divisions* organisierter jüdischer Sexsklavinnen ausgemalt wird. K.Zetniks Holocaust-Pulp-Fiction ist, so heißt es in *Pornografie und Holocaust*, noch heute israelische Schullektüre.

Libskers Dokumentation legt den Eindruck nahe, dass sich das Grauen der nationalsozialistischen Lager für viele Israelis in ein sexuelles Stimulans verwandelt hatte. »Beim Lesen der Beschreibung des Helden im Bett mit seiner Geliebten im Stalag 217 wollte ich er sein. Ich wollte dort sein, mit der Aufseherin, der Offizierin, mit ihr schlafen, sie lieben und sie als Frau spüren«, schwärmt ein dem Genre verfallener Sammler. Weiter geht der Jurist Eyal Liani, der seinen ganz realen Kontakt zu einer deutschen Freundin pflegt und folgendermaßen beschreibt: »Der Gedanke an diese nichtjüdische Deutsche erregt mich so, dass ich sie im Namen der sechs Millionen ficke. Und zwar so, dass ich sie von hinten ficke oder Gewalt anwende. Das macht mich an. Und es macht sie an. Wenn ich sie ansehe, stelle ich mir ihren Großvater vor. Ich sage: ›Du hast Juden getötet. Aber schau, was dieser Jude jetzt mit deiner Enkelin macht.‹« Ohne den Holocaust und ohne das sadomasochistische Phantasma von Rache und Vergeltung, Macht und Ausgeliefertsein wäre das Sexualleben dieses Paares anscheinend um einiges blasser.

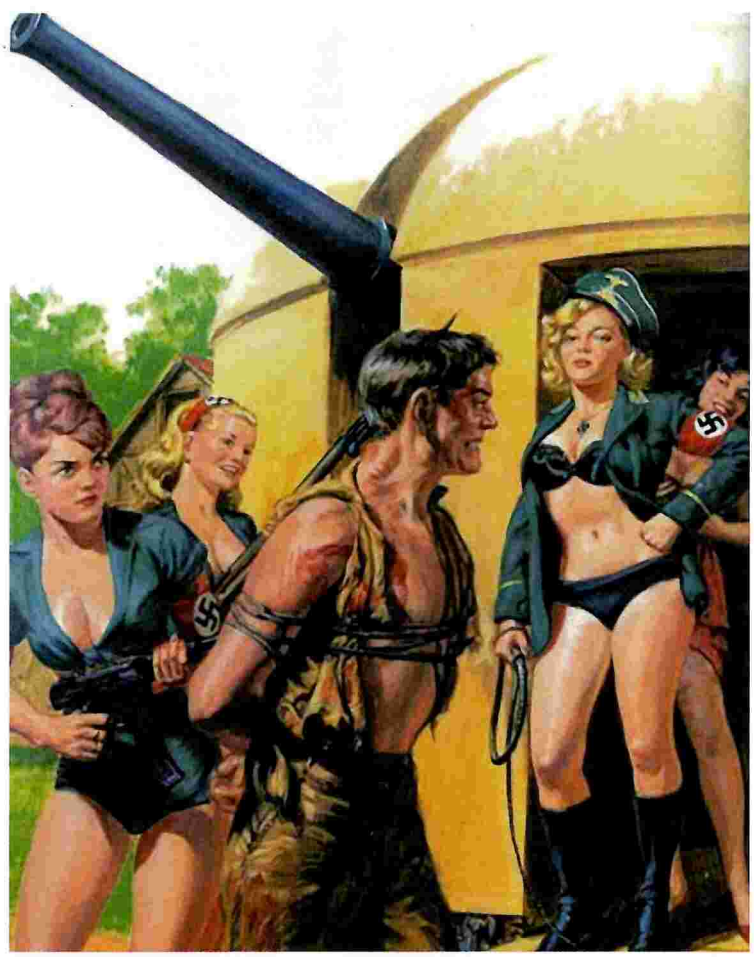
Der Nazismus fungiert hier als geistiger Fetisch, der die körperliche Lust nicht ersetzt, aber doch wesentlich überlagert und prägt.

Ein bisschen ist es dem martialisch aussehenden jungen Mann mit dem geschorenen Haar dann offenbar doch unheimlich, dass er vor der Kamera die sechs Millionen vergasten Juden zum Aphrodisiakum erklärt. »Ich bin nicht pervers, sondern ein Israeli, der das Leben genießt«, beteuert Eyal Liani, ohne dass der wie stets angenehm im Hintergrund bleibende Interviewer zuvor Gegenteiliges behauptet hätte.

Nicht wenige Israelis dürften mit Hilfe eines Stalag-Heftes in den Genuss der ersten Masturbation gekommen sein. Stalags zählten zu jenen Texten, die man, wie Rousseau einst formulierte, »mit einer Hand« liest. Dass in ihnen ausgerechnet das mit einem Tabu belegte Bild des Feindes mit sexueller Angstlust aufgeladen wurde, bildet auch heute noch den Kern der Irritation. Hinzu kommt, dass sich mancher nicht nur mit der Lust des Opfers, sondern auch mit der des Täters identifizierte. Der Historiker Omer Bartov berichtet im Film, wie gefragt eine Zeit lang auf israelischen Flohmärkten SS-Stiefel waren. Eine Figur wie Josef Mengele in seiner eleganten Uniform habe man als sexy empfunden: »Das Gegenteil vom geschlagenen Juden, der in die Gaskammer geführt wird.« Nach und nach wurden die Inhalte der Hefte expliziter, sie schlossen Inzest und Kannibalismus ein. Mit dem berüchtigten Stalag *Ich war Oberst Schultzes Hündin* von 1962 war der Endpunkt des Phänomens erreicht. Die israelische Polizei vernichtete nach einem richterlichen Verbotsurteil alle greifbaren Hefte.

Eros liebt die seltsamen Wege. Libskers Film verstört, weil die in ihm dokumentierte Sexualisierung des Holocaust in Israel so gar nicht zum Bild vom traumatisierten Opfervolk passen will – besonders dann nicht, wenn der autotherapeutischen Degradierung der Täter zur Wichsvorlage eine zusätzliche zynische Überhöhung widerfährt: So hört man etwa den Stalag-Autor Nachman Goldberg in tiefem Ernst darüber sprechen, dass er in der Darstellung der Grausamkeiten so plastisch ausschmückend vorgegangen sei, um sie »sexy« und »anziehender« zu machen.

Libskers Pointe aber ist am Ende eine andere: Die Schoah wird nicht nur für sexuelle Fantasien benutzt, sondern die sexuellen Fantasien dienen umgekehrt auch dem Gedenken an die Schoah – zum Beispiel wenn bei heutigen Auschwitz-Führungen aus K.Zetniks Büchern vorgelesen und der historisch nirgends belegte Mythos von den sexuell dienstbaren jüdischen »Feldhuren« kolportiert wird. »Auch heute wird eine Mischung aus Grauen, Sadismus und Pornografie angewendet, um die Erinnerung an den Holocaust wachzuhalten«, lautet Libskers Fazit am Ende dieses nie sensationalistischen, sehr wissbegierigen, sich aber mit großen Schlussfolgerungen angenehm zurückhaltenden Films über ein wenig bekanntes Phänomen israelischer Popkultur.



*

Pornografie und Holocaust
Israel 2008. Hebräisch mit deutschen
und englischen Untertiteln.
Regie: Ari Libsker. Produzent: Barak Heymann.
Mit Eyal Liani, Ami Maoz, Dan Newman, Ronit Yedaya u. a.
63 Min., Verleih: Moviemento, DVD
Neue Visionen / Indigo — 11.03.11

mit
2562, Bibio, Bill Wells & Aidan Moffat, Dels, Dr. Dre, Fleet Foxes, Jamie Woon, Ja, Panik, Josh T. Pearson, Lady Gaga, MEN, Natalie Beridze TBA, Panda Bear, Poly Styrene, Raphael Saadiq,

Robag Wruhme, Spoek Mathambo, Station 17, The Kills, The Strokes, Tied & Tickled Trio and Billy Hart, Tim Hecker, Toro y Moi, Wild Beasts, Wild Flag, World's End Girlfriend

A l b u m

J A , P A N I K
DMD KIU LIDT
Staatsakt / RTD — 15.04.11

DMD KIU LIDT wirft Fragen auf: 1.) Warum ist es nicht das Normalste der Welt, wenn eine Band, die aus dem Burgenland über Wien nach Berlin zieht, dort in einer WG lebt und deren Anglophilie ihrer Liebe zu Pop entstammt, sich in englischer und deutscher Sprache – in Germanaustriaenglish – artikuliert? 2.) Was ist eigentlich das Gegenteil von Einflussangst? Und 3.) Was ist überhaupt *DMD KIU LIDT*?

Zu 1.) »Ich ahnte Schlimmes, es kam schrecklich schlimm, bleibt alles weg bleibt alles hin? Ich hab's probiert, man sagte mir, lass es, now I smash empty glasses.« In Andreas Spechtls zarter Austria-Tönung fügen sich die Wörter – von Cale'schen Streichern und nicht vom ansonsten dominanten Cale'schen Hammerklavier begleitet – so selbstverständlich zueinander, als hätten sie nie verschiedenen Sprachen angehört. So elegant fand einst die *Femme fatale* ihren Weg aus dem Französischen zu Velvet Underground. Ja, Panik entscheiden sich für ein UND, wo andere das ODER wählen: Deutsch UND Englisch, John Cale UND Lou Reed. Krass hörbar war das schon auf ihrem vorletzten Album: Da covern sie Reeds *Satellite of Love* im Cale-Klavierstakkato. *Nevermind* heißt jetzt ein zentraler Song, schon der Titel ist übercodiertes Pop-Esperanto. Zur einsamen E-Gitarre eines jungen Billy Bragg dekliniert Spechtl die *situation* (englisch gesungen) von ein paar nachnamenlosen Typen durch: Sebastian, Stefan, Thomas. »Für ihn steht nichts für Veränderung, heute stehen die Zeichen auf success. Er ist im Großen und Ganzen jetzt immer on the run, er fängt im Großen und Ganzen täglich von vorne an.« Success nachrennen, von vorne anfangen, das tägliche Hamsterrad im Germanaustriaenglish-Idiom, in was auch sonst? Ist nicht die Geschichte der besten Musik aus dem deutschen Sprachraum eine der Bastardierung? *My Baby Baby Balla Balla* (Rainbows), Rolf Dieter Brinkmanns *Godzilla*, Peter Brötzmanns *Machine Gun*, *Superstarfighter* und *Old Nobody* (Blumfeld), *Universal Tellerwäscher* (Die Sterne) und *Economy Class* (Die Goldenen Zitronen), die Brinkmann wie Beatles zitierenden März, School of Zuversicht und Kristof Schreufs *Bourgeois with Guitar*. Auf ähnliche Weise geht Achim Szepanski in seinem aktuellen Debütroman *Saal 6* vor. Er erzählt aus dem Innenleben einer Frankfurter Esperanto-Bank, in der das »Glamour-Tableau des Hedgens im Hintergrund immer als *special effect* mitläuft«. Ja, Paniks Germanaustriaenglish ist aber kein *special effect*, es ist kunstvolles Global-Esperanto 2011, Glamour inklusive. Im Booklet gibt's die Texte in der Übersetzung, also gewissermaßen mit Untertiteln.

Zu 2.) Unter Einflussangst leiden junge Autoren, die sich von übermächtigen Vorbildfiguren emanzipieren wollen. Ein junger Pop-Autor 2011 hat Zugang zu allen Archiven, die lineare Pop-Geschichte wird ihm unter der Maushand zu einem gigantischen Repertoire der Gleichzeitigkeit. Darüber kann man irre werden vor Einflussangst. Oder seine Einflüsse vor sich hertragen wie ein Klamottenlabel. Ja, Panik zumindest tragen jede Menge Labels vor sich her, doch das ist eher ein Fall von Einflussstolz, falls es diese Krankheit gibt. *DMD KIU LIDT* ist so was von einflussstolz-eigenständig, dass man fast den alten Kalauer zitieren möchte, nach dem diese Platte mehr ist als die Summe ihrer Teile. Die Angst vor dem Einfluss der Alten wenden Ja, Panik ins Enthusiastische: »All die Sänger in dir lärmen, es ist ein wahrlich großes Fest«. Ein Fest auch, wie sie dem naheliegenden Vorwurf trotzen, sich wie Blumfeld einem Dylan-Song anzuverwandeln: Für *Jenseits von Jedem* hatte Jochen Distelmeyer das Personal von *Desolation Row* adoptiert. Ja, Panik lassen nun Mr. Jones antreten: »Something is happening but you don't know what it is, do you, Mr. Jones?«, fragt Dylan in *Ballad of a Thin Man*. »Irgendwas ist da im Gange, du bist nicht sicher, doch du schreibst«, heißt es in *Mr. Jones & Norma Desmond*. Letztere wiederum ist der von Gloria Swanson gespielte Stummfilmstar in Wilders Melodram *Boulevard der Dämmerung*. Und der Begriff *Einflussangst* geht auf Harold Bloom zurück. Der amerikanische Kritiker begriff Literatur als Resultat intertextueller Wirkungen, in Abgrenzung zur überkommenen Vorstellung des autonomen Autors. *DMD KIU LIDT* ist demnach eine dialektische Quadratur des Kreises: musikalisch-intertextueller Autorenpop im Bandformat.

Zu 3.) »Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit.« Für den Kapitalismus spricht, dass manche seiner Opfer ihre Traurigkeit in Kunst verwandeln, wie ein anderer Österreicher vor hundert Jahren herausgefunden hat.

Text — Klaus Walter

Album der Ausgabe

Fleet Foxes *Helplessness Blues*

Ein Land, in das über Jahrhunderte Menschen eingewandert sind, bringt andere Sozialfiguren hervor als eines, in das Generation auf Generation hineingeboren wird. Und so sind die USA, das Einwanderungsland schlechthin, geprägt von zwei Archetypen: Dem *self-made man*, der kam, um sich durchzusetzen. Und von seinem exakten Gegenteil, dem Zivilisationsflüchtling in der Tradition Henry David Thoreaus, der der Welt den Rücken kehrt, auf der Suche nach seinem persönlichen *Walden*.
Die politische Schwäche der US-amerikanischen Alternativkulturen hatte in den Jahrzehnten nach Woodstock sehr viel damit zu tun, dass man sich lieber von der Gegenwart abwandte, als sie zu verändern. Der Sieg Barack Obamas wiederum damit, dass sich plötzlich ein Hoffnungsträger zeigte, der so sehr nicht von dieser Welt war, dass man ihn sogar als Linker wählen konnte. Denkt man an die enttäuschenden Entscheidungen während Obamas bisherigen Präsidentschaft, dürfte das bei der nächsten Wahl schon wieder anders sein.

Die Vielzahl an Spinner- und Schratkulturen, die sich in den USA gebildet hat, ist auch eine Folge der als perspektivlos empfundenen Realität. Und wenn es einen gibt, der den Typus des introvertierten Künstlers in der Tradition Thoreaus perfekt verkörpert, dann ist es Robin Pecknold, Sänger und Songschreiber der Fleet Foxes aus Seattle. Als Kind und Jugendlicher habe er zu keiner sozialen Gruppe gepasst, erzählte er einmal. Umso mehr passt er heute in die soziale Gruppe musizierender Außenseiter: Schlaksig ist er, trägt einen Zottelbart und lange, gescheitelte Haare; sein Kloster ist die Band.

Sakraler Hall und ein Chorgesang wie von Hippiemönchen prägt dann auch *Montezuma*, den ersten Titel von *Helplessness Blues*, dem zweiten Album der Fleet Foxes. Weniger im Stil Neil Youngs als das selbstbetitelte Debüt solle es werden, hatte Pecknold in einem Interview angekündigt und gleich hinzugefügt, Neil Young sei für ihn der Größte. Der Plan wurde erfüllt, lässt sich über *Helplessness Blues* sagen: Die Platte klingt nicht wie Neil Young. Sie klingt eher wie Crosby, Still, Nash & Young. Deren 1970 erschienenes Album heißt *Déjà vu*– ein Plattentitel, der die Musik der Fleet Foxes hervorragend beschreibt. Auch die ist schon mal da gewesen. Pecknold setzt nicht auf die fragilen Songentwürfe des Solokünstlers Young, er setzt auf jene Wandergitarren-Soundteppiche, mit denen Youngs Folkrock-Supergruppe die Post-Woodstock-Jahre akustisch beherrschte.

Sim Sala Bim, der dritte Titel des Albums, endet in einem flotten Gitarrenwettzupfen, wie man es während der Bardentreffen auf Burg Waldeck in den Sechzigern vernahm, und erinnert zudem an *Blue Ridge Mountains*, einen der bestimmenden Songs der ersten Fleet-Foxes-Platte. Bei dem Midtempo-Gassenhauer *Bedouin Dress* setzt die Fiedel ein – dazu kommt eine in ihrer Akkuratesse fast schon absurd wirkende Alltagsbeschreibung: »In the street one day I saw you among the crowd in a geometric patterned dress«. Man darf ein solches Kleidungsstück durchaus als hippieesk bezeichnen. Mag sich das Hippietum der Fleet Foxes auch nicht auf eine derartig apart gemusterte Djellaba beschränken, kommen sie, anders als ihre Vorgänger in den Jahren um 1969, fast ohne Utopien aus. Es ist allerhöchstens ein kindliches, kosmisches Grübeln, das Pecknold umtreibt: »Why is the earth moving round the sun?«, fragt er in *Blue Spotted Tail*.

Nichts wäre also leichter, als Pecknard und seine Band als Kunsthandwerker, als brimboriumsverliebte Epigonen abzutun, die sich mit der perfekten Rekonstruktion eines historischen Sounds begnügen. Im Unterschied zu Künstlern, die eine ähnliche Rückzugsästhetik pflegen – so Arcade Fire auf ihrer jüngsten Platte *The Suburbs* oder Joanna Newsom auf ihrem Triple-Album *Have One On Me* – erliegen Pecknold und seine Band allerdings nicht der Versuchung des ganz großen Entwurfs, der bei Arcade Fire zu leerer Prätention und bei Newsom zu selbstgefälliger Eitelkeit führte.

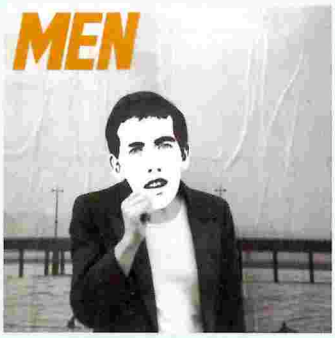
Höhepunkte des Albums, wie der von schwerem Bärentanztrott unterlegte Popsong *Battery Kinzie* oder das mehrteilige *The Plains/Bitter Dancer*, in dem der Soul der frühen Platten von Gil Scott-Heron anklingt, zeigen, dass der Kern der Fleet-Foxes-Ästhetik kein intellektueller ist, sondern ein rein emotionaler. Was Harmonie, Strahlkraft und Wärme angeht, ist die Band schwer zu schlagen. Als eskapistisches Trost- und Traumkunstwerk ist *Helplessness Blues* nahezu perfekt. Hier löst sich alles im Wohlgefallen des Wohlklangs auf – dem düsteren Titel zum Trotz. Aufgenommen hat die Band ihr Album im gleichen Seattler Studio wie einst Nirvana ihr Debüt *Bleach*. Für den 1986 geborenen Pecknold dürfte das ein ebenso fernliegendes historisches Ereignis sein, wie der Tag, als Neil Young beschloss, sich mit Crosby, Stills & Nash zusammenzutun.

Text — Sebastian Hammelehle

Fleet Foxes
Helplessness Blues
Cooperative Music / Universal — 29.04.11

S o n g

L A D Y G A G A
Born this Way
Interscope / Universal — 11.03.11



M E N F E A T . A N T O N Y
Who Am I to Feel so Free
IAmSound — 14.02.11

Dem *Fame Monster* ist Ruhm allein nicht mehr genug: Kaum, dass Lady Gaga zum größten Popstar ihrer Generation avanciert ist, äußert sie sich zunehmend politisch. Vorläufiger Höhepunkt einer Reihe von Stellungnahmen gegen die Diskriminierung von Schwulen und Lesben ist ihre Single *Born this Way*, für die als Gay-Pride-Hymne getrommelt wurde. Ausgerechnet von Vertretern der Queer und Cultural Studies – jener Communities, die Lady Gaga als erste politisch deuteten – erntete sie dafür allerdings scharfe Kritik.

Lady Gagas Stück steht in der Tradition des Discosängers Valentino, der 1975 mit seinem Song *I Was Born this Way* proklamierte, dass Homosexualität nicht heilbar sei, weil es sich gar nicht um eine Krankheit handelt – und auch nicht um einen *lifestyle choice*, wie konservative Christen bis heute behaupten. Lady Gaga scheint sich nun aber allzu wörtlich auf die Argumentation dieser religiösen Gegenseite einzulassen. Ihre Textzeile »Ich bin schön so wie ich bin, denn Gott macht keine Fehler« klingt nicht nur in der deutschen Übersetzung nach Wohlfühllyrik aus dem Kindergottesdienst. Noch merkwürdiger ist die Folgezeile: »Ich bin auf dem richtigen Weg, denn ich bin so, wie ich geboren wurde«. Das brachte Gaga den Vorwurf ein, *Born this Way* sei durchdrungen von Essentialismus, also vom Glauben, dass Menschen wie Pfirsiche sind: ausgestattet mit einem Kern, der ihre Identität darstellt und seit der Geburt so hart wie unveränderlich in ihnen steckt. »You're black, white, beige, chola descent, you're Lebanese, you're orient«, singt Lady Gaga, »you were born this way«. Das ist natürlich Quatsch: Menschen werden mit unterschiedlichen Hautfarben geboren, aber nicht als *Libanesen* oder *Orientalen*. Diese Kategorien haben Menschen geschaffen – und nur die unsympathischsten unter ihnen behaupten das Gegenteil! Dennoch: Wenn sich eine Künstlerin mithilfe von Looks und Sounds, die aus diversen Quellen zusammengeklaubt sind (Madonnas *Express Yourself*! Eurodance!) unentwegt neu erfindet und jetzt in Anspruch nimmt, »auf diese Weise« geboren worden zu sein, dann ist das wohl eher gelebter Anti-Essentialismus. Und dass Lady Gaga auf dem Coverfoto des vermeintlichen Kindergottesdienstsongs Teufelshörner trägt, erinnert an Mephistopheles, der auch Gottes Namen rief – um ihn herauszufordern.

Identitätspolitisch gänzlich unverdächtig ist derweil *Who Am I to Feel so Free*, die erste Single vom Album *Talk About Body* der queeren Band MEN (siehe Spex #327). Identität ist in deren Text die Summe aus sozialem Handeln (»prosthetic sex«), äußeren Umständen (»unemployed itinerant life«) sowie gesellschaftlicher Diskriminierung und deren Bekämpfung (»feminist art hits the glass«). Besser als das Original ist jedoch die Einspielung, in der Antony Hegarty anstelle von JD Samson singt: Der kühle und kantige Dance-Punk-Song verliert durch sein warmes Timbre die Formelhaftigkeit, und auch der sonst so sanfte und introspektive Sänger von Antony And The Johnsons blüht auf, wenn er zur Abwechslung mal Slogans skandieren darf und gegen Ende sogar ins Schreien verfällt. Antony schlüpft in die Rolle des lesbischen Tomboys JD Samson, während Lady Gaga sich als Valentino, Madonna und Mephisto zugleich versucht – schließlich ist jede Identität ein Patchwork und ein Spiel!

Text — Oskar Piegsa

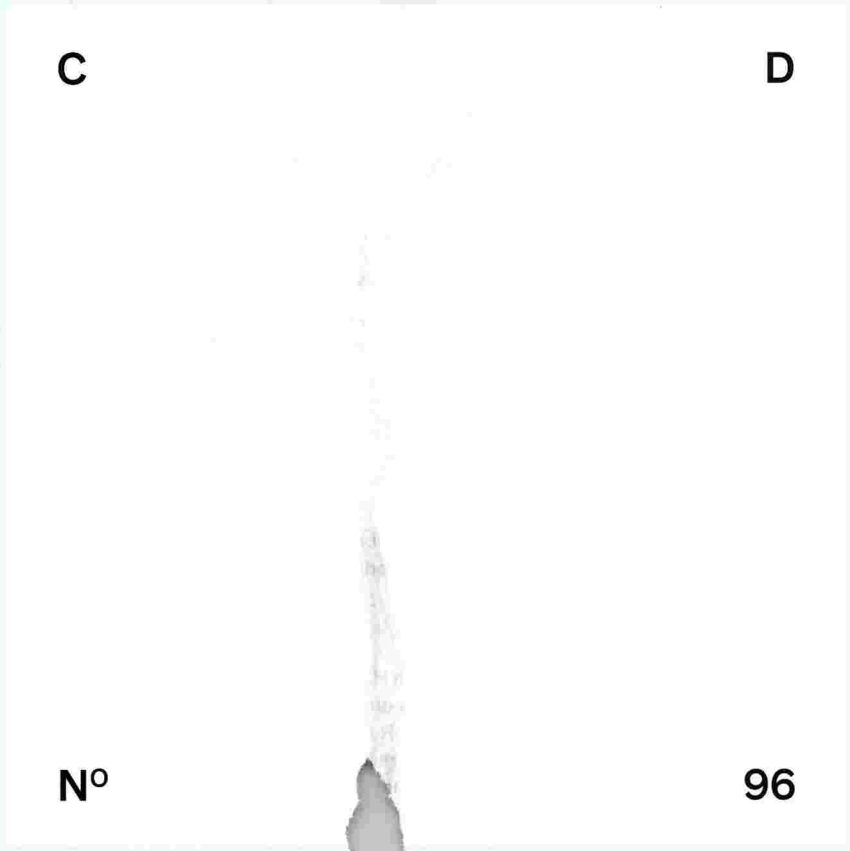
A l b u m

T H E S T R O K E S
Angles
Rca Int. / Sony — 18.03.11

Jubiläum! Vor genau zehn Jahren wurde das bislang letzte Revival der traditionellen Gitarrenmusik eingeläutet. Denn damals erschien *Is This It*, das erste Langspielalbum der Gruppe The Strokes, das eine ganze Generation leicht beeinflussbarer junger Rockmusikfreunde zum Tragen von im Genitalbereich zu engen Röhrenjeanshosen verführte sowie zum Hören von existenzialistischer Schraddelmusik mit verzerrt abgemischtem Gesang. Zehn Jahre sind eine lange Zeit! Viele der Menschen, die mit der Erfindung von sozialen Netzwerken unterdessen Milliardäre geworden sind, waren damals noch nicht mal geboren. The Strokes wurden allerdings keine Milliardäre, und ihre musikalischen Ideen reichten auch nur für eine LP, weswegen sie nach dieser – und nach einigen hervorragenden Konzerten – zwar noch zwei weitere Platten herausbrachten, die an Pink Floyd und Barry Manilow erinnerten, damit aber zu Recht der Vergessenheit anheimfielen und sich ihr karges Brot seither mit Auftritten in Oldieshows und bei samstäglichen Familienfesten auf Baumarktparkplätzen verdienen müssen. Da die männlichen Fans der Strokes durch das Tragen der zu engen Röhrenjeans mehrheitlich impotent geworden sind, ist von dieser Seite auch kein Hörer-Nachwuchs zu erwarten.

Dennoch wollen die Strokes jetzt noch einmal durchstarten und haben nun das Comeback-Album *Angles* herausgebracht. Es ist das erste seit nunmehr sechs Jahren. Weil die Strokes nach dieser langen Zeit aber gar nicht mehr wissen, welche Musik ihre früheren Fans eigentlich heute gut finden, haben sie ihre Songs möglichst abwechslungsreich gestaltet. So ist für jeden Musikgeschmack etwas dabei: Gitarrenrock mit dünnen Postpunkgitarren und richtigem Schlagzeug, Gitarrenrock mit dicken Schweinemetalgitarren und pluckernder Beatbox, aber auch schlagerhafte Lulu-lala-Refrains und ein paar richtig schöne Reggae-Songs mit einem schunkelnden Rhythmus, bei denen man sich herrlich entspannen kann. Die letzte große Rockband, die so viele verschiedene Stile auf einer einzigen Platte vereinte, waren Guns N'Roses auf ihrer Comeback-LP *Chinese Democracy*. Doch während Guns N'Roses siebzehn Jahre gebraucht haben, um sich diese vielfältige Musik auszudenken, waren The Strokes schon nach einem Drittel der Zeit damit fertig.

Ebenfalls ist ihnen zugutezuhalten, dass der Strokes-Sänger Julian Casablancas weitaus besser frisiert ist als der Guns-N'Roses-Sänger Axl Rose; außerdem singt er viel schöner! Meistens zerdehnt er beim Singen die Silben so lang, dass die beiden Gitarristen der Band ganze Sinfonien drunter weggespielt bekommen: zum Beispiel in der Single *Under Cover of Darkness* oder in *Two Kinds of Happiness*, wo die Gitarren außerdem auch noch abwechselnd an Gang of Four und Eddie van Halen erinnern – eine Stilverbindung, die in der Popgeschichte ohne Vorbild ist, und im Grunde hatte man sie bisher auch gar nicht vermisst. In *You're so Right* wird die Eddie-van-Halen-Gitarre dann mit einem dünnen Casio-Schlagzeug nach Art der Young Marble Giants verbunden, wozu Julian Casablancas untenrum etwas gluckst. Bei *Games* wiederum beginnt er zu Preset-Orchestersounds existenzialistisch zu winseln, was sich wie eine Mischung aus Sting und OMD anhört. Sie sehen schon, es bleibt sound- und stilmäßig nichts unausprobiert auf dieser neuen Strokes-Platte, und wenn der Band



1. MOON DUO
Mazes
—

2. POLY STYRENE
Thrash City
—

3. POLLYESTER
German Love Letter
—

4. JASON FORREST
New Religion
—

5. TORO Y MOI
New Beat
—

6. DELS FE[illegible]D
Trumparam[illegible]
—

7. PANDA BEAR
Tomboy
—

8. PLANNINGTOROCK
The Breaks
—

9. TIED & TICKLED TRIO AND BILLY HART
Calaca
—

10. JOSH T. PEARSON
Woman, When I've Raised Hell
—

11. FLEET FOXES
Helplessness Blues
—

12. JA, PANIK
Nevermind
—

13. MARY OCHER
Trampoline
—

14. NATALIE BERIDZE TBA
Whatever Falls Is Sumptuous
—

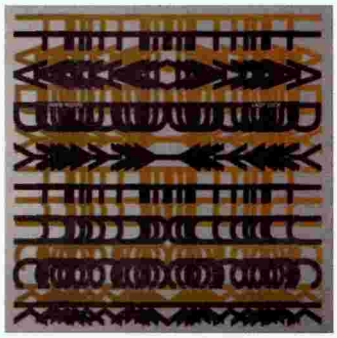
15. 2562
This Is Hardcore
—

Zusammenstellung — Martin Hossbach

eines Tages dazu auch einmal ein paar hübsche neue Melodien in den Kopf kommen sollten, werden wir uns beim nächsten Jubiläum 2021 gerne wieder an sie erinnern.

Text — Jens Balzer

R e m i x



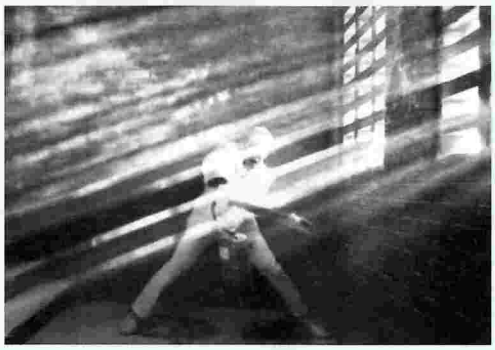
J A M I E W O O N
Lady Luck (Hudson Mohawke's Schmink Wolf Re-Fix)
Universal – 18.02.11

Jamie Woon ist neben dem allgegenwärtigen James Blake der andere prominente Vertreter des *genre du jour* Post-Dubstep. Wo Blake sich als Liebhaber des skelettierten, Freiräume schaffenden Sounds erweist, ist der des 27-jährigen Woons weit weniger nackig, sondern weist einen satten R&B-Einschlag auf, der vor allem aus seinem souligen Gesang resultiert. *Lady Luck*, nach der Single *Night Air* ein weiterer Vorbote von Woons bald erscheinendem Debütalbum, ist ein geschmeidig pulsierendes, elegant verhalltes Stück mit punktgenau gesetzten Effekten und einer Falsett-Chor-Hookline. Diese tut, was gute Hooklines zu tun pflegen: Sie verfängt sich im Ohr und hallt dort noch lange nach – was auch daran liegen mag, dass die Melodie einen Großteil des gesamten Tracks ausmacht. »Lady luck I need a little light / Lady luck I need you now / Lady luck you need to make it right / Lady luck don't let me down«. Koproduziert hat hier übrigens Burial, der allseits verehrte Hohepriester der kühl-vernebelten Bassmusik.

Der schottische Warp-Act Hudson Mohawke nun kehrt in seinem *Schmink Wolf Re-Fix* die R&B-Seite von *Lady Luck* noch weiter hervor. Bereits in der Vergangenheit zeigte der DJ und Produzent eine Vorliebe für Werke seines amerikanischen Kollegen Timbaland. Von dessen für Tweet produzierter Schubberhymne *Oops (Oh My)* brachte er 2009 einen Bootleg in Umlauf. Und exakt wie von Timbaland gefertigt hört sich jetzt auch die Bearbeitung Jamie Woons an.

Bestimmend ist der flächig-flackernde Timbaland-Signature-Sound – vielleicht am besten beschrieben als die Vertonung eines Epilepsie auslösenden Stroboskops in einer Provinzdisko. Er verleiht dem Stück etwas entschieden Fieses. Hinzu kommen außerdem hartmetallisch klirrenden Hi-Hats, anhaltendes Tröten, Klingeln und Rattern und überdies nervöses Wabbeln aus dem Hintergrund. Hinterher fühlt man sich so durchgerubbelt wie nach einer versehentlichen Rutschpartie auf einem sehr langen Waschbrett. Was aber noch entscheidender ist: Das Wer[illegible]ört sich exakt so an wie eine neue Single vo[illegible]in Timberlake. Ein Befund, den jeder nich[illegible]ende Mithörer sofort bestätigen dürfte. D[illegible]at keiner, und Woon ganz bestimmt[illegible]t verdient. Kurz: Dieser Remix macht aus [illegible]schön aufgeräumten *Lady Luck* leider [illegible]ernde, Übelkeit auslösende Rummelplatzm[illegible]ik. Es soll ja Leute geben, die genau das toll finden.

Text — Anne Waak



Spoek Mathambo *Control* (ZA, 2011) Regie: Pieter Hugo u. Michael Cleary
Produktion: Richard Starkey u. Jon Day, 3:33 Min.

V i d e o

S P O E K M A T H A M B O
Control
BBE / Alive — 27.08.10

(Abb. oben rechts)

Eine schwarze Raupe kriecht durchs Bild. Ein Friedhof. Schwarze Lippen, die halb unverständlich in ein Megafon predigen: »He's lost control«. Ein technoider Beat hebt an. Anzug, Hemd, Krawatte, Seidenhandschuhe: alles in weiß. Auf der Krawatte ein gesticktes christliches Kreuz und Friedenstauben. Ein Bling-Bling-Prediger. Einem Jungen werden von einem anderen, hinter ihm stehend, die Haare abrasiert – zwei weitere Kinder stehen stramm links und rechts an der Seite. »Out of order« sagt das Graffiti an der Wand. Der Prediger kniet vor jüdischen Grabsteinen und spricht weiter ins Megafon, während die Bassline zu pumpen beginnt. »He's lost control again«. Vier Mädchen und eine Frau in Trauerkleidung blicken ernst, fast starr. Spoek läuft über den Friedhof. Die Köpfe der Mädchen beginnen sich tranceartig zu winden, die Jungen verfallen in Zombie-Zuckungen. Der Prediger ist ihr Herrscher. Ein Kind wird mit dem Kopf in eine Wassertonne getaucht. Über Spoeks Gesicht läuft milchige, weiße Flüssigkeit. Zum Schluss werden ihn die Kinder erst prügeln, dann umbringen.

Mit hypnotischen, hochgradig komponierten Schwarz-weiß-Bildern stellen Pieter Hugo und Michael Cleary in ihrem Video zur Single *Control* des Südafrikaners Spoek Mathambo die Kontrollfrage neu. Hatte das dem Song zugrunde liegende Original *She's Lost Control* von Joy Division dem biografischen Erlebnis der Epilepsie einer Psychiatrie-Patientin eine düstere Gestalt gegeben, zeigt *Control* religiöse Kontrolle als entrückende Ekstase: »A blind eclipse of consciousness that comes with religious experience«, so nennt es Hugo. Das rührt an die dunkle Seite der Macht und zeigt zugleich die Differenz zum Original: Die religiöse Ekstase-Technik will genau das erzeugen, was im Original als Kontrollverlust beklagt wird, und erweist sich so als hochgradig ambivalenter Voodoo: sehr gefährlich, sehr brutal, aber auch göttlich. Möglicherweise. »Aber selbst bei der Hitler-Jugend konnte man Spaß und Ekstase erleben«, lautet Hugos staubtrockener Kommentar. »Michael und ich kritisieren den Missbrauch institutionalisierter religiöser Macht.«

Gespielt wird die Hauptfigur des Videos von Spoek selbst, einem Meister des rockenden Spiels mit Street-Image, autoritärer Ikonografie, Porno, Rap, Ragga und House. All das

wird genialisch durch den südafrikanischen Kulturschredder gejagt. Direktes Vorbild für den Clip sind die evangelikalen U-Bahn-Prediger Kapstadts, so Hugo: »Oft eine Art reformierte Gangster, die in Jesus ihren Herrn und Retter gefunden haben und diese Botschaft autoritär unters Volk bringen.« Die Figur könnte freilich auch aus einem Blaxploitation-Streifen stammen, ein Genre, das auch eine Reihe von (oft weiblichen) Voodoo-Magiern und -Gangstern hervorgebracht hat. Bekannter ist der Typus allerdings durch eine Bond-Kopie geworden: Dr. Kananga, der hochintelligente, mit der Tarot-Wahrsagerin und dem Voodoo-Zauberer im Bunde stehende Gegenspieler von 007 in *Live and Let Die* – der *magische* Gegenentwurf zum britischen Dandy. Das filmische Ergebnis rund um Spoek Mathambo ist ein hochästhetisierter Horrortrip. Es gibt keine Schönheit ohne Gefahr.

Text — Robert Defcon

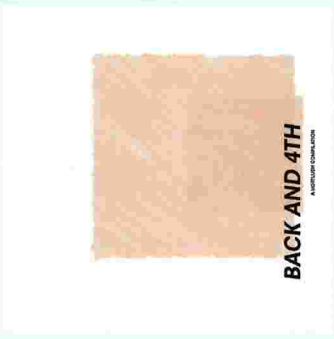
A l b u m

2 5 6 2

Fever

When In Doubt / Groove Attack — 01.04.11

C o m p i l a t i o n



V A R I O U S

Hotflush Recordings presents Back and 4th

Hotflush / Alive — 08.04.11

Warum eigentlich Post-Dubstep? Wenn das dieser Tage so beliebte, Nachträglichkeit suggerierende Präfix im Einflussbereich von Bassmusik einen Sinn hat – vereinzelt ist sogar noch grundsätzlicher von Post-Step die Rede –, dann, um zu signalisieren, dass Bewegung in die Sache gekommen ist. Um dem Stillstand zu wehren, muss es ja in schöner Regelmäßigkeit anders weitergehen, auch im Dubstep. Einer der frühesten Gewährsmänner des Dubstep-Sounds der vergangenen Dekade ist Paul Rose alias Scuba beziehungsweise SCB. Sein Label Hotflush, das auf seiner vierten Compilation *Back and 4th* eine Rückschau mit dem Blick nach vorn verbindet, ist ein klarer Beleg dafür, dass man trotz Experimentierfreude in den unterschiedlichsten Richtungen nicht bei jeder Binnendifferenzierung des eigenen Genres gleich einen neuen Trend ausrufen musste.

So existieren die R&B-Anverwandlungen von Sepalcure oder dBridge ganz selbstverständlich neben den strengeren House-Exerzitien von Boddika, George FitzGerald und Labelchef Scuba höchstselbst. Ganz an den Außenrändern, irgendwo im Dunstkreis von Ambient und Indie, bewegen sich Mount Kimbie, deren Klassiker *Sketch on Glass* ebenso wenig fehlt wie ihr legendäres *Maybes*, hier im himmelstürmenden Remix von der zurzeit allseits zelebrierten Post-Dubstep-Ikone James Blake (der allerdings in der Zwischenzeit ausgerechnet dadurch Unmut auf sich zog, dass er im amerikanischen Musikmagazin SPIN gegen Remixe wetterte, sie sogar zu »musikalischer Prostitution« erklärte, aber mehr dazu ein andermal). Insgesamt ergibt sich auf *Back and 4th* ein durchaus rundes Bild. Die Botschaft der Vielstimmigkeit lautet: Dubstep hat keine grundlegende Neubestimmung nötig. Er entwickelt sich einfach weiter, und das aufs Prächtigste.

Eines der schönsten Album-Beispiele für diese Evolution liefert derzeit Dave Huismans alias 2562, der mit seinem Drittling *Fever* der Disco-Ära mit den Mitteln dubstep-piger Soundästhetik huldigt. Historisch datiert das Material, auf welches sich Huismans bezieht, auf das Jahr 1979, Zenit des Disco-Fiebers und zugleich Huismans' Geburtsjahr. Jeder einzelne Klang, den man auf dieser Platte zu hören bekommt – ob Bassdrum oder Hi-Hat – stammt ursprünglich von einer Disco-Platte. Das Erstaunlichste daran ist: Man hört *Fever* die Herkunft seiner Klangquellen gar nicht an. Die Eleganz des Albums liegt in der Ökonomie seiner Klänge, der fein austarierten Balance zwischen Kompaktheit des Rhythmus bei gleichzeitiger größtmöglicher Zerklüftung des geraden Taktmaßes. So erinnert 2562 daran, dass man sich bei der Rückbesinnung auf eine Tradition – wie sie sich hier im Sampeln von Disco äußert – keinesfalls traditionalistischen Zwänge beugen muss. Im Gegenteil, man kann ebenso gut auf dem Fundament der Tradition etwas ganz und gar Andersartiges und Gegenwärtiges bauen, dessen Entwicklung noch nicht abzusehen ist.

Text — Tim Caspar Boehme

A l b u m

T O R O Y M O I

Underneath the Pine

Carpark / Indigo — 11.03.11

Eigentlich müsste Chaz Bundick recht gestresst sein bei all der ästhetischen Verantwortung, die auf ihm lastet. Der Chillwave-Star ist der erste Protagonist des Genres, der ein zweites Album vorlegt, die Menge erwartet, dass er damit die nächste Stufe zündet und nonchalant den Beweis erbringt, dass es hier um mehr als einen Treppenwitz der Netzmusikgeschichte geht. Gestresst ist Bundick, der neben Toro y Moi auch den House-Ableger Les Shins unterhält, aber nicht. Der Nachfolger des gefeierten *Causers of This* strahlt sogar eine aufreizende Gelassenheit aus.

Allerdings hatte der aus South Carolina stammende Bundick zwischenzeitlich schon zu verstehen gegeben, dass er sich von Genre-Zuschreibungen in die Enge getrieben fühlt. Die letztes Jahr erschienene Single *Leave Everywhere* war ein post-euphorischer Teeniebop-Rock'n'Roll-Song, den man so nicht auf dem Zettel hatte. Auf *Underneath the Pine* ist von dessen Klangidee allerdings nicht viel übrig geblieben, sieht man einmal von den wackeligen, gleichsam potemkinsch vorgetäuschten Walls of Sound ab. Abermals tritt Bundick als ein bewegter Beweger auf, der munteres Kontext-Hopping betreibt und kognitive Dissonanzen in einem wild schimmernden Magma aufweicht. Da passt es ins Bild, dass er kürzlich einem Track des krassen Hiphop-Hoffnungsträgers Tyler, The Creator als Remixer eine neue Oberfläche verpasste. Auch auf *Underneath the Pine* ist Bundick ein Audioguide, der uns durchs Hipsterarchiv jagt, ohne selbst immer genau zu wissen, wo es langgeht.

Zwar erinnern die Stücke auf *Underneath the Pine* an die verhallte und verhuschte Klangsignatur des Vorgängers, sie haben aber ein stärker Song-orientiertes und komponiertes Gepräge. Es ist plausibel, wenn Bundick in Interviews David Axelrod oder alte italienische Filmmusik als Einflussquellen nennt. Die filmmusikalische Inspiration führt zu mehr Breite, die einzelnen Sounds klingen weniger gepresst und gepfercht. Bundick arbeitete für die Aufnahmen mit diversen Live-Instrumenten, wodurch sich mehr analoge Wärme ergibt. Eher selten setzt er noch den derealisierenden Effekt des Filterns ein. Zwar vermisst man ein wenig die charmante Schludrigkeit des ersten Albums, trotzdem finden sich immer

Junge Leute, aufgepasst!

Alles außer Indierock mit JENS BALZER

C O L D C A V E
Cherish the Light Years
Matador / Beggars / Indigo — 01.04.11

L I T U R G Y
Aesthethica
Thrill Jockey / RTD — 15.04.11

Beim Begriff Black Metal denkt der musikalische Laie gemeinhin an totenweiß geschminkte Figuren mit Stachelhalsbändern, die Einsiedlerhöfe in der norwegischen Tundra bewohnen und sich nur gelegentlich mit Gleichgesinnten zum gemeinsamen Hochgeschwindigkeitsgitarrespielen und kanonartig strukturierten Herumgrunzen treffen. Doch das muss nicht so sein! Wie jeder weiß, der in jüngerer Zeit einmal an den Wirkungsstätten US-amerikanischer Black-Metal-Bands unterwegs war, hat sich insbesondere in den Metropolen der Ostküste eine dem Einsiedlertum gänzlich abholde, urbane und musikalisch rundum aufgeschlossene Spielart dieser Musik herausgebildet. Bands wie Krallice, Black Anvil und Liturgy entschlacken den Black Metal vom semiotisch-religiösen Gedöns und sehen auf der Bühne eher wie College-Radio-Rockgruppen aus denn wie gesichtsbemalte Teufelsanbeterrotten. Bei ihren Konzerten findet man blasse Metaller mit runenbedruckten T-Shirts einträchtig neben einfallsreich aufgebrezelten Hipster-Mädchen mit bunten Strumpfhosen.

Musikalisch orientiert sich dieser neue Downtown-Black-Metal ebenso an Vlad, dem Pfähler, wie an Vangelis Papathanassiou und Lightning Bolt – das sind jedenfalls einige der Hauptinspirationen, die das New Yorker Quartett LITURGY für seine Musik nennt. Die Gruppe um den Jesus-gleich gelockten Gitarristen und Kunstgrunzer Hunter Hunt-Hendrix bringt im Mai ihre zweite Platte *Aesthethica* (Thrill Jockey / RTD) heraus. Diese ist noch erfreulicher, bunter und breitwandgepinselter als das Debüt *Renihilation* von 2009: ein frischer Strauß aus schrillen Geräuschen, hornissenartig sirrenden Gitarrenschwärmen und einer mal grunzenden, mal hechelnden Stimme darüber. Sehr schön, wie das rasend davonpolternde Schlagzeug von Greg Fox mit den wie eingefroren auf der Stelle kreischenden Saiteninstrumenten disharmoniert. Opern-Metal mit der Kraft der zwei Herzen: Das Eröffnungsstück *High Gold* klingt in etwa so, als würden Darkthrone den Kosakentanz covern.

Apropos Kosakentanz. Auch der Ivan Rebroff des elektronischen Hochgeschwindigkeitsfrickelns, JASON FORREST, hat soeben eine neue Langspielplatte mit einem ins Grundsätzliche gehenden Titel herausgebracht: *The Everything* (Staatsakt / RTD) ist das erste große Alterswerk des Breakcore- und Bollerbeat-Genres geworden. Anfang der Nullerjahre wurde Forrest ja mit dem außergewöhnlichen Talent berühmt, aus den ranzigsten Schwanz- und Schweinerockstücken der Musikgeschichte mithilfe modernster Technologie paradox groovende Dancefloor-Gemmen zu schleifen. Aus den selbstgenügsamen Sounds der an ihren Gitarren herumspielenden Männer schlug er herrliche, zum Paartanz einladende Hüftenzuck- und Beckenschwing-Rhythmen. Vom ästhetischen Prinzip her gesehen ist es auch auf *The Everything* dabei geblieben – bloß dass Forrest nunmehr Material aus den verschiedensten Pop-Epochen zu einer Art panhistorischer Engtanzparty aufpeppt. Es gibt gefühlvolle Schunkler mit Itsch- und Klick-Rhythmen und ein bedächtig betupftes Klavier; man hört – wie in *Keys to the Door* – kleingehäckselte Yachtrockharmonien mit Kastagnettengeklapper, aber auch eine über geloopten Gitarren sich plötzlich entfaltende Swingtrompete wie in dem Stück *Raunchy*.

Eine Enzyklopädie des Pop! Im Grunde gibt es nur zwei Sorten von Musik, die in Forrests Potpourri fehlen: pathetischer Lärm und Retro-New-Wave. Wer sich nun ausgerechnet für Letzteren interessiert, kann stattdessen die neue Platte des New Yorker Quartetts COLD CAVE erwerben: *Cherish the Light Years* (Matador / Beggars / Indigo) enthält den tollsten, mit der großartigsten Geste vorgetragenen Elektropop, den man zurzeit finden wird. So schön verzweifelt, aggressiv und aus voller Brust wie Cold-Cave-Sänger und -Keyboarder Wesley Eisold barmt sonst niemand im Gothic-Gefilde. Dazu überschlagen sich dramatisch die Synthesizer; ein rasender Beat treibt den eisig vibrierenden Bariton immer weiter nach vorne. Diese Musik ist depressiv und zornig zugleich – was vielleicht daran liegt, dass Eisold seine Karriere zunächst in Hardcore-Gitarrenrock-Gruppen begann, bevor die ersten Cold-Cave-Aufnahmen wiederum im Industrial-Umfeld entstanden. Der zweite Keyboarder Dominick Fernow produziert mit seinem eigenen Projekt Prurient hirnsägenden Digitalkrach. Auch bei den Cold-Cave-Konzerten wuchtet er gern betonschwere Geräuschblöcke ins Publikum, um darüber dann umso strahlender den Eisold'schen Weltschmerz erblühen zu lassen. Gewiss, das hat einen Zug ins Traditionelle. Doch die hemmungslose Dauererregtheit dieser Musik erhebt sie weit über jenes Gewinsel, das man uns sonst gern als »neuen Post-Punk« verkaufen möchte: Nur wer zugleich zornig ist, hat ja das Recht, uns auch mit seiner Verzweiflung zu behelligen.

noch viele schöne Abschweifungen und produktive Seitenwege. Gleich am Anfang fungiert eine an Lush erinnernde Shoegaze-Skizze als Vorbote des großartigen Stücks *New Beat*, welches Bundicks offenbar neu erwachtes Interesse an Boogie und Jazzfunk dokumentiert. Fast schon kurios, auf jeden Fall überraschend ist die Neunziger-Anmutung vieler Passagen: Der Connaisseur-Pop von Bands wie den High Llamas oder Air wird ebenso aufgerufen wie die melancholische Postrock-Auslegung von The Sea And Cake und der kosmische Pop von Stereolab. Über all das legen sich schleierhafte Beach-Boyismen, welche die Songbauten oft ins Elegische ausleiern lassen.

Nur Zyniker können diesen mehr als vielversprechenden Auftakt zur Post-Chillwave-Phase als Wiederkehr des Gleichen geißeln. Der 23-jährige Bundick zeigt nur einmal mehr, dass jede Generation sich vergangene musikalische Errungenschaften aufs Neue aneignen muss. Diesen Sekundarismus kann selbst ein smarter Indie-Preppie wie Bundick nicht umgehen. Worauf es ankommt, ist, was man aus der unvermeidlichen Nachträglichkeit macht; im Falle von Toro y Moi nur das Beste.

Text — Aram Lintzel

A l b u m

NATALIE BERIDZE TBA
Forget'fulness
Monika / Indigo — 04.03.11

Uschi's Independent-Kneipe, Natalie's geheimes Turntablewissen, Spex's kleinliche Autoren, Forget'fulness – Oberstudienräte aller Länder vereinigt euch, um gegen den falsch gesetzten Apostroph aufzubegehren! Natürlich handelt es sich beim Titel des – vom Orthografischen abgesehen – vorzüglichen siebten Albums der Georgierin Natalie Beridze (aka Tusia Beridze, aka Nate Fisher, aka TBA) um ein gesprochen sehr viel besser als geschrieben funktionierendes Wortspiel: »Vergiss die Fülle« steht hier der »Vergesslichkeit« gegenüber. Falls der Titel etwas mit dem Inhalt zu tun haben soll, dann muss man die zu vergessende Fülle eher als »Opulenz« denn als »Vielfalt« lesen. Denn Beridze hat ihren elektronischen Klangkokon nicht nur an der Kreuzung zwischen Track und Song gesponnen, sondern lässt auch einen ganzen Strauß an Zutaten in ihn einfließen: atmosphärische Ambient-Impressionen, nokturne Pianofiguren, Slow-Motion-Elektropop und – damit es nicht zu schön wird – das ein oder andere böse, aber nie fiese Industrial-Geräusch. Anti-opulent ist das Ganze aber, weil hier keine kitschige Überwältigungs-Electronica à la Trentemøller zu stark ermäßigten mystischen Erfahrungen verhelfen will, sondern das Intime und Bekenntnishafte des Songwritertums immer wieder an die Distanzierungen programmierter Maschinenklänge gehalten wird, ohne dass das eine je im anderen aufginge. Das ergibt tolle Ambivalenzen.

Ein Stück wie *Whatever Falls Is Sumptuous* entwickelt mit seinem traumverlorenen und doch klaren Sprechgesang geradezu hypnagogische Qualitäten. Beridze singt so distanziert und empathisch zugleich, dass es sich wie der Zungenkuss einer Eisprinzessin anfühlt. Im gemeinsam mit Ryuichi Sakamoto komponierten Stück *Blue Shadow* trifft die Eleganz von Erik-Satie-Klavier-Impromptus auf die morbid-überzuckerten Traumstücke Angelo Badalamentis. Allen Tracks ist aber etwas Subliminales eigen: Sie plätschern zunächst so vage vor sich hin, dass man gar nicht mitbekommt, ab wann genau der Klanghintergrund aufhört, Hintergrund zu sein, und einen zum Zuhören zwingenden Sog dunkler Poesie entwickelt. Beridze sollte in ihrer nonspezifischen urbanen Melancholie dennoch nicht vergessen – wir kommen nun zum Thema Vergesslichkeit – dass, wer zu lange an den ästhetizistischen Abgründen *Late Night Listening* und *Space Night* herumlungert, irgendwann hineinfällt. Geschmack ist ja schön und gut, aber man darf es damit nicht übertreiben. Sonst landet man irgendwann noch bei ECM.

Text — Thomas Hübener

A l b u m

POLY STYRENE
Generation Indigo
Future Noise Music / RTD — 01.04.11

Ein bisschen Wehmut ist nicht zu vermeiden, wenn man dieses neue Album von Poly Styrene hört. Schließlich hält sich seit Jahrzehnten hartnäckig der hübsche Mythos, dass sie einst mit ihrer Band X-Ray Spex Namenspatronin ebendieser Zeitschrift war. Nicht, dass daran viel Wahres wäre – aber hätte man sich 1980 eine bessere Galionsfigur für ein Postpunk-Popmagazin aussuchen können? Mit den

Zahnspangen und der britisch-somalischen Herkunft, dem kehlig-nölenden Geschrei und einem zwischen cooler Hochintelligenz und Borderline-Syndrom changierenden Charisma sperrte sie sich seit Bandgründung 1976 nicht nur gegen alle Gepflogenheiten des Betriebs. Sie wurde darüber hinaus mit einer Handvoll aggressiv-großmäuliger Punk-Singles und dem gefeierten Debütalbum *Germ Free Adolescents* zum Vorbild für ganze Riot-Grrrl-Generationen, von Kathleen Hanna über Karen O bis Beth Ditto. Daran änderte auch nichts, dass sie nach einem elektropoppigen Soloalbum 1983 in die Tempel Hare Krishnas abtauchte und erst 2007 wieder erschien, um voll im Trend allgegenwärtiger Reunions und zum 30. Geburtstag des X-Ray-Spex-Debüts alte Punkhits wie ihre erste Single *Oh Bondage, Up Yours!* noch einmal zu schreien.

Jenseits der historischen Initialen gibt es allerdings nicht viel, was Poly Styrene zum derzeitigen Popdiskurs beitragen könnte. Denn während schon der Punkrock von X-Ray Spex mit seinem Lora-Logic-Saxofon heute eher nett analog eingestaubt wirkt, unterstreicht das neue Album diesen Eindruck noch. Man konnte schon bei der Neuauflage der ebenso legendären Slits erleben, wie die recht geradlinige Provokation und sogenannte Rotzigkeit der ersten Punkgeneration – die damals naturgemäß bei Major-Firmen veröffentlichte – im polyfonen, ausdifferenzierten und hierarchisch verwinkelten Diskurs von heute vor allem sympathisch bleiern wirkte.

Sympathie ist dann auch das höchste Gefühl, was ihr recht biederes Comeback-Album *Generation Indigo* hervorruft. Zwar schubbern ein paar wuchtig angedubbte Reggae-Nummern ganz anheimelnd und kompetent vor sich hin. Aber die meisten Tracks federn bestenfalls eingängig als elektronisch angedickte Powerpop-Stückchen daher, während Poly Styrene nicht unangenehm von veganen Turnschuhen, Rassismus und der Virtualisierung von Beziehungen singt. Vor kurzem erfuhr man, dass sie an Krebs erkrankt ist, was nun eine schon geplante Tour der 53-Jährigen verhindert. Wir wünschen ihr von Herzen viel Kraft und dauerhafte Genesung.

Text — Markus Schneider

Tim-Hecker-Klappcover mit Booklet
Fotos: Courtesy MIT Museum, Layout: David Nakamoto

V e r p a c k u n g

T I M H E C K E R
Ravedeath, 1972
Kranky / Cargo — 14.03.11

Mit der mutwilligen Zerstörung eines Musikinstruments schöpfte die aufmüpfige Avantgarde ihr Schockpotenzial aus. 1962 ließ Philip Corner erstmals öffentlich ein Klavier in seine Bestandteile zerlegen und Nam June Paik zerschlug unter großem Aufruhr eine Violine. Hatte man die Kunst bis dato noch walten lassen, solange sie die Ikonen der Bürgerlichkeit nicht antastete, gingen Corner und Paik damals zu weit und provozierten einen Skandal. Zehn Jahre später entstand eine Fotografie, die nun auf dem Cover des Albums *Ravedeath, 1972* von Tim Hecker zu sehen ist. 1972 übernahmen Studenten der Bostoner Hochschule MIT den rebellischen Gestus der Fluxus-Künstler und schmissen ein Klavier von einem Dach. Ihnen ging es dabei weniger um die musikalische Bedeutsamkeit des Aktes, sondern mehr um die Pose. Zusammen mit dem offenbar ironisch zu verstehenden Hinweis »Danger Flying Object« hatte man mit ungeschickter Hand die Buchstaben »IHTFP« und »ACME« auf das Gehäuse gepinselt, kurz für »I Hate This Fucking Place« und »A Company That Makes Everything«. Bis heute wird die Tradition des *piano drops* alljährlich von Studenten des MIT gepflegt, allerdings mit der gelangweilten Routine eines längst sinnlos gewordenen Rituals.

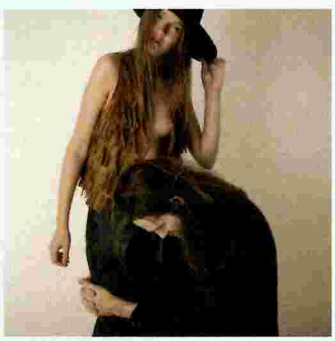
Nun schmeißt Tim Hecker keine Klaviere vom Dach, und er ist als Künstler auch nicht weiter an der Verwüstung mehr oder weniger wertvoller Instrumente interessiert. Meist sitzt er daheim und arbeitet am Computer, um verwegene Drones und verstörend schöne Post-Ambient-Tracks zu produzieren. Er sei auf der Suche nach einem Bild gewesen, das die unglaubliche Vernichtung von Daten auf digitalen Müllhalden veranschaulicht, erinnerte sich Hecker, als er kürzlich in einem Interview auf das Cover angesprochen wurde. Auf diesen Schnappschuss aus dem Jahre 1972 sei er dann eher zufällig gestoßen. Mit anderen Worten: Das herabstürzende Klavier hat zunächst mit dem ursprünglichen Gestaltungskonzept wenig bis nichts zu tun. Und dennoch ist das Bild jetzt integraler Bestandteil der CD, nicht nur, weil die Jahreszahl der Aktion im Titel verewigt wurde, sondern auch, weil das erste Stück *The Piano Drop* heißt und die Klavieraktion zumindest der Vorstellung nach einen Zyklus in Gang setzt, der sich über den Hass auf die Musik (*Hatred of Music*) und den Selbstmord des Studios (*Studio Suicide, 1980*) schließlich im Ätherischen (*In the Air*) verflüchtigt.

Aufgenommen hat Hecker *Ravedeath, 1972* in einer Kirche in Reykjavík, und zwar auf einer Kirchenorgel und einem Konzertflügel. Das Ambiente des Aufnahmeortes verheißt Einsamkeit und Transzendenz, Dunkelheit und Andacht. Seine minimalistischen Erkundungen gelten dem Klangpotenzial der Instrumente, ganz besonders dem der Orgel, die er, wie schon auf *An Imaginary Country* (2009) in den Dienst einer geradezu tiefenpsychologischen Klangmeditation stellt. Dass dabei kein nichtssagendes Geklimper herauskommt, verdankt Hecker zum einen seiner außergewöhnlichen Aufnahmefinesse, bei der der Kirchenraum den Klang filtert und erweitert, zum anderen der Studioarbeit, bei der der Klang mit Nebengeräuschen angereichert wird, darunter

ein Klopfen, Poltern und Rauschen, das man unwillkürlich mit der trägen Apparatur des Orgelwerks assoziiert. Die spontanen Ergüsse der Aufnahme aus Island wurden so zur Grundlage einer verschlungenen Passage in Richtung Jenseits, einer abgehobenen, weit über die mit dem Genre Ambient verbundenen Ansprüche hinausgehenden Komposition. Hier stürzt kein Klavier vom Dach, ja, es geht in dieser Musik eigentlich überhaupt nie nach unten. Der Klang wird vielmehr zu einem Schlüssel zu jenem entlegenen »Geisterreich der Töne«, von dem E. T. A. Hoffmann einst behauptete, dass es das eigentliche Ziel einer jeden Musik sei.

Text — Björn Gottstein

A l b u m



J O S H T. P E A R S O N
Last of the Country Gentlemen
Mute / GoodToGo — 11.03.11

Josh T. Pearson sagt, er habe sein Album nach der Fertigstellung nicht mehr ein Mal angehört, er schaffe es nicht und werde es nie wieder schaffen, er wisse noch nicht mal, ob er die Welt überhaupt mit diesen traurigen Songs hätte behelligen dürfen. Das weiß man beim Hören auch nicht so genau. Denn wie *Last of the Country Gentlemen* das Faszinierende mit dem Abstoßenden mischt, hat eine erstaunlich irritierende Qualität: Das Solodebüt dieses rauschebärtigen Texaners ist ein dunkel schimmernder Monolith, ein zwischen schlichter Melancholie, tiefer Psychose, abgehangener Reflexion und schwarzem Humor abgründig gähnender Exzess an Selbstbefragung, Selbstanklage, Selbsthass und Liebesleid. Ein nur noch mit Herzensbruchteilen auf Antwort hoffender Hilferuf.

Josh T. Pearson hat mit sieben Stücken – wovon nur drei kürzer sind als zehn Minuten – eine Musik gemacht, die maximale Authentizität behauptet und performt, als Fortführung eines folknahen, aus jeder Mode kippenden Singer/Songwritertums, das im gitarrebezupften Mäandern durch textlich beeindruckende Deepness-Schichten sich selbst genügt. Zeitgleich mit dem Erscheinen seines Debüts ist Pearson schon ein Mythos seiner selbst geworden: Der Sohn eines fundamentalchristlichen Laienpredigers veröffentlichte 2001 mit seiner Band Lift To Experience das Weltuntergangskonzeptalbum *The Texas Jerusalem Crossroads*, das mit seinem Country-Postrock kurz Furore machte und der Band drei Peel-Sessions einbrachte. Lift To Experience lösten sich nach Erscheinen des Albums auf, Pearson verschwand von der Bildfläche. Es sollen Jahre als Hausmeister einer texanischen Kirchengemeinde gefolgt sein, durchsetzt von depressiven Monaten im Bett, allein mit der Flasche, dann der Ausbruch nach Berlin, hiernach anderthalb Jahre in Paris, zusammen mit der frisch Angetrauten. Die Ehe scheiterte – die meisten Songs auf *Last of the Country Gentlemen* scheinen dieses Scheitern zu belegen, zu befragen, zu entschuldigen. Schließlich kam der manisch-kathartische Anfall: In zwei Nächten soll Pearson nach zehn Jahren Aufnahmehemmung sein Album in den Kreuzberger Klangbild Studios eingespielt haben.

Mit minimaler Instrumentierung – meist nur Akustikgitarre, hier und da ergänzt um Streicher und Piano – und kehlig verschlurter Stimme wälzt sich Pearson wie von sedierten Höllenhunden gehetzt durch die Abgründe seiner selbst. In nur lose von Strophe-Refrain-Mustern gegliederten Songs bewegt er sich auf einer ewigen Melodie durch recht simple Harmoniefolgen. Am Ende steht ein faszinierendes Album da: einerseits eklig bekenntnishaft und eklig wahrhaftig im Leiden, andererseits ein Beleg der Schönheit von brutal in die Welt geworfener post-religiöser Autonomie.

Text — Kirsten Riesselmann

S o n g

B I L L W E L L S & A I D A N M O F F A T
Glasgow Jubilee
Chemikal Underground / RTD — 13.05.11

Aidan Moffat ist der Leonard Cohen des anspruchsvollen pornografischen Liebeslieds. In seinen verschwitzten Fickballaden besitzt die Sexualität noch dramatische Tiefe, die von Verbot und Angst bei der lustvollen Überschreitung geprägt ist und ihr in der Ära von Brustimplantaten und »Sex ist gesund«-Wellness-Terror abhanden gekommen ist. Eigentlich aber ist der vierschrötige Familienvater inzwischen in seine klassische Phase eingetreten und singt auf seinem mit dem Multiinstrumentalisten Bill Wells eingespielten Album *Everything's Getting Older* daher eher Melancholisches übers Altern. Die *Fucks per minute*-Rate seiner Lieder ist gesunken, doch für eine Vier-Minuten-Adaption des skandalösesten Theaterstücks der Welt, Arthur Schnitzlers 1896/97 entstandenem und von zahlreichen Aufführverboten und Gerichtsprozessen geplagtem *Reigen*, hat der einstige Arab-Strap-Sänger noch einmal tief in die Trickkiste des libidinösen Texthandwerks gegriffen.

Dafür hat er die Handlung des erotischen Possenspiels mit den gern übersehenen tragischen Untertönen aus dem Wien des Fin de Siècle ins zeitgenössische Glasgow verlegt. In Schnitzlers zyklischem Stück aus zehn Szenen mit zehn Dialogen zwischen jeweils einem Paar, das sich zum Sex trifft, wird am Ende einer Szene jeweils einer der Partner ersetzt. Schnitzlers *Reigen* beginnt mit der Dirne und dem Soldaten, setzt sich fort mit dem Soldaten und dem Stubenmädchen und wandert über den jungen Herrn, die verheiratete Frau, ihren Gatten, das süße Mädel, den Dichter, die Schauspielerin und den Grafen wieder zurück zu jener Dirne, mit welcher alles begann. Die Nähe des *Reigens* zu den Darstellungen mittelalterlicher Totentänze springt ebenso ins Auge wie eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Sexus und Tod: Beide machen Arm und Reich gleich – die Geilheit und die Sterblichkeit kennen keine Standesgrenzen. Das Damoklesschwert des Todes befeuert die Promiskuität: »We could all be dead tomorrow«, sagt Moffats Hure zu Beginn einladend zum Helden. Die munteren Rein-raus-Spiele werden so auf ihrem verzweifelten Untergrund transparent. Der Rhythmus der mit rauer, erfahrungsgesättigter Stimme vorgetragenen ›Glaswegian Rhapsody‹ des Schotten ist zugleich beschwingt und mechanisch – und verleiht so einer Lust, die ihrer selbst schon im Moment der Befriedigung überdrüssig ist, perfekten Ausdruck. Alle Figuren könnten auf die Frage, ob sie intim miteinander waren, getrost antworten: »Nein nein, wir hatten bloß Sex« – bei Schnitzler wie in Moffats kongeni(t)aler Hommage.

Text — Thomas Hübener

A l b u m

W I L D B E A S T S
Smother
Domino / GoodToGo — 06.05.11

»I took the lion's share / Just cause I knew it was there«. Hayden Thorpe singt diese Zeilen nicht, er atmet sie. Er haucht und heult sie, er entbindet sie geradezu wie einen Fremdkörper.

Odyshape

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

DAKOTA SUITE & EMANUELE ERRANTE
The North Green Down
Lidar / Indigo — 25.02.11

Zugegeben: DRUMS OFF CHAOS & JENS-UWE BEYER (Magazine / Kompakt) ließ ich zunächst links liegen, weil die Formation Drums Off Chaos seit langem mit einem Sound verbunden ist, der für heutige Hörgewohnheiten längst überholt scheint. Anarcho-Kult! Dementsprechend rechnet man bei der ersten regulären Tonträger-Veröffentlichung seit dreißig Jahren Bandgeschichte mit einem überfälligen Dokument einer ihrer unzähligen Sessions. Doch welch eine Offenbarung: Das hat alles nichts mehr gemein mit dem Ehemaligen, das stürmt unter all den jüngeren energisch-stampfenden Elektro-Drumsounds hiesiger Provenienz (Harmonious Thelonious, Toulouse Low Trax) ordentlich mit. Hier kommt der oft bemühte Schulterschluss der Can-Idiomatik (Jaki Liebezeit als führende Kraft der Drums Off Chaos) mit der vorwärtspreschenden Techno-Systematik der neuen rheinischen Elektroschule ausnahmsweise mal zu einem ausgereiften Ergebnis. Möglich wurde dies maßgeblich durch die Zusammenarbeit mit dem im Kompakt/Italic-Umfeld agierenden Jens-Uwe Beyer (Popnoname), der das entfesselte Spiel der vier Chaos-Drummer mit fein gewebten Flächen durchzieht. Trotzdem bleibt alles in jeder Sekunde beherrscht, ausgeflippte Improvisationen sucht man vergebens, es waltet in vier langen Tracks eine kompakte, jedoch ziemlich düstere rhythmische Intensität, die ihresgleichen sucht.

Nach diesem Stück massiver Vitalität ist das Verlangen nach fragilen Verästelungen natürlich groß. Drei neue Aufnahmen, die sich im Spannungsfeld zwischen herkömmlichem Ambient und dezenter Neoklassik verorten, mögen da weiterhelfen. *Time Elapsing Handheld* (Karaoke Kalk) von EMANUELE ERRANTE ist darunter noch das mit Abstand konventionellste Produkt. Frei von Überraschungen erfüllt es seine Anforderungen mit sorgloser Grandezza. Doch das Problem daran ist gerade Errantes stilsichere Handschrift, sein vertrauter Umgang mit karg hingepinselten Gouachen, die mit ihren sanften Gitarren-Synth-Spielereien bloß nicht wehtun sollen. Es fehlt der Mut zum Risiko, fest verwurzelte Traditionen wenigstens mit nur einer einzigen abweichenden Tonfolge in andere Bahnen zu lenken. Seine Kooperation mit dem britischen Kollektiv DAKOTA SUITE führt auch nicht heraus aus dem Dilemma. *The North Green Down* (Lidar / Indigo) ist bei aller handwerklichen Versiertheit ein Depressivität erzeugendes Projekt, bei dem der Wille zu Nähe und Intimität auf Dauer allzu sehr nervt. Chris Hooson von Dakota Suite verarbeitet darauf den Tod seiner Schwägerin. Aber muss man damit ganze achtzig Minuten füllen? Schnell verliert man das Interesse an den immer wiederkehrenden Folgen harmlosen Klaviergeplänkels, schwebender Gitarren, trauriger Cello-Elegien und subtiler Elektronik – eine ziemlich dick aufgetragene melancholische Trauer-Ode.

Dann doch lieber DUSTIN O'HALLORAN. Dessen Werk heißt *Lumiere* (FatCat / RTD), und schon schweifen die Gedanken ab zu Claude Debussy, dem Urpatron ambienter Gefühle, und zum Impressionismus. O'Halloran, Amerikaner, Komponist, Arrangeur und Pianist, schafft Nähe zu dem großen Franzosen, indem er dem klassischen Kontext vertiefender Sinneswahrnehmungen eine modernere spektrale Ebene zukommen lässt. Seine Musik ist streng, aber nie anstrengend, empfindsam, lyrisch und demzufolge zeitlos schön – sie lässt buchstäblich manches Herz zerbrechen. Doch sagen wir lieber so: Wäre Dustin O'Halloran gewillt gewesen, dem hypnotischen Fluss seiner Musik einige kräftige Quertreiber unterzujubeln – es wäre ein Meisterwerk geworden.

Das Stück *Lion's Share*, mit dem die dritte Wild-Beasts-LP beginnt, wirkt wie ein Mordgeständnis; es ist ein grausiges Gedicht über pathologische Geilheit, Machtgier und verlorene Beherrschung. Da geht einer – bildlich gesprochen – im Wald spazieren und trifft auf einen offenbar schutzlosen anderen. Machtpositionen werden sichtbar, aus Verlockung wird Selbstanstiftung, schließlich rechtfertigt die Gelegenheit den Übergriff. »It's a terrible scare / But that's why the dark is there«.

Nun waren sexuelle Allmachtsfantasien, die auf *Smother* als Motiv immer wieder auftauchen, selten schlechte Berater, wenn es darum ging, ein auf nachhaltige Wirkung ausgelegtes Popalbum zu konzipieren – Prince, The Cure, Frank Zappa, um nur einige zu nennen, machten es vor. Wild Beasts wachsen damit sogar über sich hinaus. Auf *Smother* finden sich faszinierende, bisweilen ganz und gar bizarre Szenen über Unsitte, über Abgründe und Moral. »Yer my plaything / Yeah I'm wonderin' / How cruel I've been«, heißt es in *Plaything*, einem weiteren Song über wehrlose Körper, und *Loop the Loop*, eine auf leisen Drumpatterns dahingleitende Klavier-Meditation, identifiziert das individuelle *design of desire* als Wurzel des menschlichen Unfriedens. Es steckt eine große Ernsthaftigkeit in dieser Musik, und das ist insofern überraschend, als dass sich die Band in der Vergangenheit zwar bereits durchaus mit Angst, Gewalt und blutigem Sex beschäftigte, ihr aber darin ein gewisser Witz attestiert wurde. Auf *Smother* hat der Spaß nun ein Loch; wenn der Fantast Thorpe mit hermaphroditischem Falsett und ohne ein einziges überflüssiges Wort seine grotesken Sittengemälde skizziert, reicht die Palette der Emotionen von Erregung bis Ekel.

Musikalisch haben sich Wild Beasts deutlich von dem eher konventionellen Rock-Konstrukt ihrer früheren Alben *Limbo, Panto* und *Two Dancers* entfernt, die modische Griffigkeit des zeitgenössischen Indierocks wurde restlos abgestreift. Ihre Stücke klingen nun simpler und elektronischer, es glitzert und schillert allerorten, Bass-Synthesizer und Hall-Effekte machen die Songtexturen wunderbar flüssig. Vollends veredelt wurde dieser von elegisch bis discoid changierende Inner-City-Pop schließlich durch eine filigrane Studioarbeit, die zum Großteil Produzent Richard Formby (Mogwai, Dakota Suite) oblag, der schon seit einigen Jahren mit der aus dem nordenglischen Kendal stammenden Band zusammenarbeitet.

Im Zentrum steht jedoch stets die melodramatische Stimme Thorpes, die an einigen Stellen frappierend an den Elbow-Sänger Guy Garvey erinnert. Doch wo Garvey mit seinem Verschnitt aus Beatles-Idylle und theatralischer Emotionsprasserei nicht selten ins Coldplay-hafte abdriftet, bleibt Thorpe völlig unnahbar und auf coole Weise unromantisch. In *Bed of Nails* und *End Come Too Soon* allerdings singt Thorpe mit dem Temperament und der Färbung Antony Hegartys, wodurch sich ein Kreis schließt – denn wenn diese neuen Wild Beasts überhaupt auf irgendeine zeitgenössische Band verweisen, dann erstaunlicherweise auf Hercules And Love Affair. Doch wo jene mit Look und Feel eine queere Disco-

Ästhetik affirmieren, geben sich Wild Beasts eher wie metrosexuelle Genderbender. Zweifelsohne werden hier Rollenklischees adressiert und zugleich auf subtile Weise so weit dekonstruiert, dass am Ende nicht viel mehr übrig bleibt als der reine, von Lüsten und Lastern getriebene Mensch.

Text — Michael Lutz

S o n g

W I L D F L A G

Glass Tambourine

Merge — 16.04.11

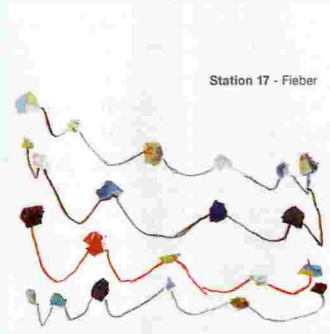
Wenn man es eilig hat, versucht man es mit Wut, die Aufsehen erregt. Wenn man Zeit hat, kann man sein Anliegen langsam entwickeln. So wie die aus Portland stammende neue Postpunk-Rrriot-Supergroup Wild Flag: *Glass Tambourine*, ihre erste Single, durchläuft in fünf Minuten mehrere Phasen. Los geht es mit Carrie Brownsteins (ehemals Sleater-Kinney) nachdrücklichem Gitarrenriff, dessen Melodie zudem von Mary Timonys (Ex-Helium, Ex-Autoclave) Gesang gedoppelt wird – ein alter Jimi-Hendrix-Trick, und wie alle alten Jimi-Hendrix-Tricks enorm wirkungsvoll. Es folgt ein Strophenteil, in Timonys gerader, tiefer Tonlage, die weit entfernt vom Hauchen, Jammern oder Röhren üblicher weiblicher Rockstimmen ist. Dazu leichte Backing-Vocals, schwere Gitarren und ein beiläufig eingestreuter Refrain-Ohrwurm. Wir sind erst in der dritten Minute. Der Backgroundgesang schwillt harmonisch an, und danach reimt sich *Glass Tambourine* zumindest im Geiste endlich auf Hawkwinds *Silver Machine*, denn jetzt kommen Echogeräte zum Einsatz, Wah-Wah-Pedale, Flanger und alle Toms, die Schlagzeugerin Janet Weiss (früher ebenfalls Sleater-Kinney) an ihrem Drumkit finden konnte. Man hat sich warm gespielt, live würde man weitermachen, bis die Haare wachsen und die Menge tobt. Bis das Vorurteil, All-Women-Bands hätten keinen Spaß an Instrumentalparts, an leidenschaftlichem Gegniedel und bombastischen Schlagzeugsoli, endlich in die Tonne getreten werden kann.

Schließlich reden wir über Damen, die – wie Brownstein mit den seit 2006 auf Eis liegenden Sleater-Kinney – zu den interessantesten Rrriot Grrlz gehören, weil sie sich nicht allein auf Postpunk- und Post-Feminismus-Posen und trotzige Spielfreude, sondern auf großartige musikalische Ideen verlassen können; und die obendrein selten in zerrissenen Blumenkleidern gesichtet wurden. Und die sich außerdem – wie Mary Timony – weder an textliche noch gesellschaftliche Tabus halten: Heliums *Baby Vampire* von 1995 war ein subtil-holzhämmerndes Stück über einen Vampirkontakt, vielleicht aber auch über eine Abtreibung. Frauenthemen eben, die in der Rockmusik lange Zeit ignoriert oder in die lahme Liedermacherinnen-Ecke gedrängt, doch von den Rrriot Grrlz der Neunziger wieder in den Rock'n'Roll getragen wurden.

Glass Tambourine nun duftet trotz des Hippie-Titels angenehm wenig nach lächelndem Folk. Stattdessen nach Ausdauer und Ernsthaftigkeit, Eigenwillen und der Weigerung, dem Rocksongschema zu folgen. Die letzte Band, die zwei Gitarren so selbstverständlich gegen- und miteinander antreten ließ und ihren Songs freimütig so viel Entwicklungszeit einräumte, waren Television, die New Yorker Punk-Wegbereiter. Eine tollere Assoziation kann man als Musikerin doch unmöglich auslösen wollen.

Text — Jenni Zylka

A l b u m



S T A T I O N 1 7

Fieber

17rec / Cargo — 18.03.11

Das achte Studioalbum von Station 17 ist das blubbernd-krautige Kondensat aus zwei Wochen sommerlicher Jamsession auf einem Landhof im Wendland, wo sich die Musiker auf Unmengen von Instrumenten, Gerätschaften und Soundtools austobten; ein Clash der Ideen, ohne Vorgaben oder Albumkonzept. »Das hat einerseits einen extremen Druck erzeugt, in zwei Wochen ein komplettes Album aus dem sprichwörtlichen Nichts heraus zusammenbekommen zu müssen. Andererseits entstand auf diese Weise ein Werk aus reiner Intuition, das so niemals reproduzierbar ist«, sagt Bassist und Gitarrist Peter Tiedeken.

Dabei ist das Kollektiv in Sachen Jam-Musik alles andere als ein Newcomer. Hervorgegangen ist die heute zwölfköpfige Combo vor mittlerweile 23 Jahren aus einer Wohngruppe der Evangelischen Stiftung Altersdorf in Hamburg, als ein Projekt, bei dem Menschen mit Behinderung und Menschen ohne Behinderung gemeinsam musizieren. Das Debüt, ein Indie-Mutant Hamburger Schule, erschien 1991. Seither haben Station 17 auf sechs weiteren Alben zahlreiche klangliche und personelle Transformationen durchlebt – unter anderen Kooperationen mit Fettes Brot, Guildo Horn und Barbara Morgenstern.

Fieber nun klingt – ganz ohne prominenten Support – freier als jemals zuvor, wie eine flirrende Momentaufnahme, in der der Jahrhundertsommer nachglüht wie im mittäglichen Mangrovenschatten bei einer entspannten Siesta. Jenseits klassischer Songstrukturen, die sich die Musiker ohnehin nicht merken wollen oder können, sind elf spacige, vollständig improvisierte, größtenteils rein instrumentale Klangcollagen entstanden, über deren rhythmisch-repetitiver Basis sich psychedelisch durch Klangschredder und Delays gejagte Atmos und süße Melodien ausbreiten; Stubenfliegen und Gitarren, Storchenschreie und Marimbas, Quietschen und Jodeln, zuweilen ein leises, bedrohliches Flüstern, Gesang oder gesprochene Lyrik, wie im Song *Nachtfalter*: »Du schwebst in der Luft, wie Plankton im Wasser«. Das ist Krautrock in bester Tradition von Can und Neu; heiter, luftig, weit und unbeschwert, von Tobias Levin warm und transparent gemixt. Geschnitten wurden die Jams »von hinten nach vorne« – die zum Schluss der Improvisation gefundene Verdichtung zuerst, zuletzt das Ausufernde. »Du nimmst Kurs auf die Küchenlampe, nichts interessiert dich mehr, willst nur noch ins Licht«. Das ist der Moment von Sehnsucht und Glück kurz vor dem Verbrennen. Vielleicht gibt es keinen schöneren Tod. Tiedeken: »Mit diesem Album haben wir verdammt viel Glück gehabt.«

Text — Robert Defcon

V i d e o

D R . D R E F E A T . E M I N E M & S K Y L A R G R E Y

I Need A Doctor

Aftermath / Interscope / Universal — 15.04.11

Die neue Single von Dr. Dre ist so monströs wie belanglos, dass es einem die Schuhe auszieht. Nicht nur, dass niemand zehn Jahre darauf gewartet hat, von einem der Urväter des Gangsta-Rap plötzlich austauschbare Billboard-Stangenware mit GarageBand-Drumset, Standard-Akkordfortschreitungen und käsigen R&B-Hooks zu hören. Man könnte sich auch fragen, was genau Dr. Dre mit diesem Song überhaupt zu tun hat. Die Musik stammt vom britischen Songwriter Alex Da Kid, zwei der drei Strophen von Eminem, lediglich die dritte Strophe wird von Dre selbst gerappt. Doch dass er diese Zeilen selbst geschrieben hat, kann sich niemand vorstellen, der das Schaffen des Meisters in den letzten zwanzig Jahren halbwegs aufmerksam verfolgt hat. Ghostwriter, Ghostproducer und eine Hookstimme, die auf den letzten erfolgreichen Singles von Diddy und Lupe Fiasco vertreten waren – mehr Reißbrett geht kaum.

Gleich in den ersten dreißig Sekunden des Videos zu *I Need A Doctor* überschlägt

Dr. Dre feat. Eminem & Skylar Grey *I Need A Doctor*
(USA, 2011) Regie: Allen Hughes, 7:36 Min.

sich ein sündhaft teurer Ferrari 360 Modena. Das scheint finanziell nicht weiter schlimm zu sein, betrachtet man die Liste der Firmen, die ihre Waren gegen vermutlich nicht ganz unerhebliche Produktionskostenzuschüsse im Kurzfilm platziert haben. Alles an diesem Video will groß und bedeutend sein, deshalb werden in pathetischen Flashbacks auch die Stationen der Laufbahn der heute 46-jährigen Hiphop-Legende abgefrühstückt: vom Beginn seiner Karriere als Teil der World Class Wreckin' Cru über N.W.A., die Death-Row-Ära mit Snoop Dogg und Tupac Shakur bis zur Entdeckung von Eminem.

Auf der Haupthandlungsebene setzt das Video am 18. Februar 2001 – Dres 36. Geburtstag – ein. Dann geschieht besagter Autounfall, der den Doktor ins Koma schickt. Zehn Jahre später schwimmt sein lebloser Körper in einer Art Rekonvaleszenz-Wassertank, während ihm Schützling Eminem mit reichlich Nachdruck rappend seine Liebe gesteht. Dabei schwebt ein Hologramm im Raum herum, gespielt von Estella Warren, das den eigentlich von Skylar Grey gesungenen Refrain intoniert, während Grey selbst eine Ärztin mimt. Schließlich wacht Dre aus dem Koma auf und begibt sich in Reha-Behandlung, was ihm die Möglichkeit bietet, mit seinem testosterongestählten Midlife-Crisis-Körper anzugeben. In der Schlusssequenz steht er neben dem Grab des 1995 an AIDS gestorbenen N.W.A.-Gründers Eric *Eazy-E* Wright. Starker Tobak!

Verantwortlich für dieses abstruse Rap-Grusical ist Allen Hughes, der Regisseur des ikonischen Hood-Movies *Menace II Society* von 1993. Dass gerade er für *I Need A Doctor* angefragt wurde, überrascht: Zur eingangs erwähnten Baukastenlogik hätte eher ein Video von Hype Williams gepasst. Trotzdem funktioniert das groteske Exposé dieses Videos nicht mal auf einer affirmativen Pop-Ebene. Letztlich ist man selbst als wohlwollender Fan jener Szene, innerhalb der Eminem seinen leblosen Mentor und Ziehvater zurück ins Leben rappen will, nur peinlich berührt.

Text — Stephan Szillus

A l b u m

P A N D A B E A R
Tomboy
Paw Tracks / Indigo — 11.04.11

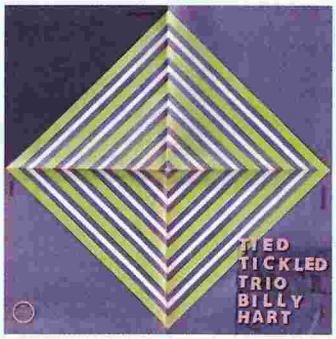
Panda Bear alias Noah Lennox forscht weiter an der Deutlichkeit von Unschärfe. Und sogar der Gender-Steilpass im Albumtitel *Tomboy* wird dabei zur Vorlage für das Schillern seiner Musik: So wie die Figur des Tomboys männliche Attribute in biologische Weiblichkeit integriert, weicht Lennox die Grenzen auf, die ein regelhaftes Lied vom verflüssigten Treiben des Tracks trennen. Das tun zwar viele andere auch, aber nicht viele auf so prickelnde Art wie Lennox, der mit dem Album *Person Pitch* darin vor vier Jahren seine Hauptband Animal Collective sogar noch übertraf. Bereits auf *Person Pitch* türmte Lennox seine Stimme zu den für ihn typischen und fortan oft zitierten Beach-Boys-Chören auf. Dazu konnte man eine höchst dynamische Samplerei genießen, die sogar klassisch gestimmte Geister anerkennend als facettenreich bezeichneten. *Tomboy* scheint nun auf den ersten Blick in eine Zeit vor *Person Pitch* zurückzurudern: Wir hören viele Gitarren und Synthies, mehr Akkorde und Beats, aber fast keine Samples mehr.

Dieser Shift vom Sampling zum Songwriting und die Beschränkung auf Selbstgespieltes verstärkt aber nur noch den Wiedererkennungswert des Panda-Bear-Sounds. Die Gitarre wurde wohl clean eingespielt, bevor man sie mit Chorus- oder Flanger-Effekten verkleidet hat. Rhythmisch vollbringt der Animal-Collective-Schlagzeuger ungewöhnlichere Dinge: Er schunkelt in Sechser- und Dreier-Metren, dann ruckelt er in Polka-ähnlichen Pulsen, manchmal marschiert er sogar ein bisschen. Dennoch sind vieler seiner Arrangements nicht gerade variantenreich, dichte Texturen prägen weite Strecken der Stücke, was sie in Richtung Track kippen lässt.

Seit letztem Sommer hat Panda Bear einen Großteil des Album-Materials bereits auf insgesamt vier Singles veröffentlicht. Auf *Tomboy* sind sie von sehr viel mehr Hall umgeben, und in dieser Differenz liegt das Problem dieser famosen Verwirrmusik. Die Singles wurden von Lennox selbst gemischt, das Album ging aber durch die Hände des Engländers Peter Kember alias Sonic Boom, der mit Spacemen 3 bekannt wurde und große Räume mehr liebt als alles andere. So hat er Panda Bears bereits ordentlich verhallte Gesangsspuren in noch weitere Schleifen geschickt, und auch die Drums wurden abermals in den Echotopf getunkt. Manchmal glückt das, wie am Anfang von *Slow Motion*: Das Schlagzeug steht nun klarer im Raum verteilt und wir hören einen schockartigen federnden Hall, wie ihn alte Gitarrenverstärker von sich geben, wenn man sie anrempelt. Das gilt auch für das Titelstück *Tomboy*, dessen Anfang Dub wieder mit Punk zusammenbringt und dessen stumpfer Schluss Freude an der Wiederholung verbreitet. So gibt Sonic Booms Mixing dem Album streckenweise einen schönen Dub-Feel, der die Klangdichte auflockert. Gar nicht gut bekommt dieser Eingriff aber dem Gesang. Man versteht ihn noch weniger als auf den Singles und die Stimme verliert in den endlosen Hallräumen ihre Besonderheit. Am Ende träumt man von einer identischen Platte, bei der Rick Rubin den Gesang produziert hätte: tabaktrocken.

Text — Tobi Müller

A l b u m



TIED & TICKLED TRIO AND BILLY HART

La Place Demon

Morr Music / Indigo — 01.04.11

Was für eine gute Story! Mit einer schönen Headline: Eine der besten Jazzplatten des Jahrtausends kommt aus dem oberbayerischen Weilheim. Dort ist mit den Jahren etwas herangewachsen, was mit Postrock nun gar nichts mehr zu tun hat. Wagten sich bisher Postrocker, egal ob aus Bayern oder Illinois, zu weit aus der Indie-Kuschelecke, wollten mal wirkliche E-Musik oder »echten« Jazz machen, musste man meistens leider schnell eine gewisse Überforderung feststellen. Demgegenüber ist *La Place Demon* – in übereuphorischem Genre-Sprech ausgedrückt – *serious* und *deep*. Man könnte es sich nun leicht machen und sich auf die Interpretation festlegen, dass der prominente Ehrengast den entscheidenden Unterschied ausmacht. Tatsächlich ist der 70-jährige Hochschullehrer Billy Hart nicht irgendein Veteranen-Drummer, sondern eine maßgebliche Kraft auf über 600 (!) Jazz-Produktionen, darunter Weltalben wie Miles Davis' *On the Corner*, Herbie Hancocks *Mwandishi*, Harry Whitakers *Black Renaissance* oder Pharoah Sanders' *Karma*. Dennoch scheint er aber sein Wissen nicht nur gern weiterzugeben, sondern weiterhin dazulernen zu wollen und zuhören zu können. Der Maestro ist auch Mannschaftsspieler.

Doch die bestimmenden Ingredienzien kommen aus anderen Ecken. Selten ist es einem Album so elegant gelungen, so viele unterschiedliche Musikansätze friedlich miteinander zu vereinen: Wir haben hier – resultierend aus dem Weilheim-Background der Musiker – einen gewissen Rest Indietronic-Ästhetik, wir haben aber auch ambitioniertes Komponieren, wir haben Improv, und wir haben Groove. Dabei sind neun Titel entstanden, die letztlich höchst unterschiedlich sind, aber einander unter einem Albumdach perfekt komplementieren. Wenn es eine musikalische Assoziation gibt, die sich dabei in den Vordergrund drängt, dann ist es die sogenannte Third Stream Music – was wahrscheinlich an den Streichern liegt: Verblüffend ist, wie *La Place Demon* Erinnerungen an fünfzig bis sechzig Jahre alte Werke von Jimmy Giuffre, John Lewis, Lennie Niehaus oder Gunther Schuller weckt. Auch diese versuchten, Neue Musik in die Jazz-Ästhetik einzubauen und kamen dabei auf die gleichen Sound-Kombinationen: Jazz-Quartett mit Streichquartett, Bassklarinetten und Vibrafon. Wobei dies hier weniger streng geraten ist, gelassener ausgeführt wurde, dadurch lustvoller, grooviger, sexier klingt.

Zwei Namen aus dem erweiterten Umfeld der Band seien hervorgehoben: Carl Oesterhelt und Johannes Enders – vor kurzem erst mit ihrem *Divertimento für Tenorsaxophon und kleines Ensemble* als Third-Stream-Protagonisten aufgefallen – haben erlesene Kompositionen und Arrangements beigesteuert, Saxofonist Enders glänzt zudem als in jeder noch so abenteuerlichen Situation souverän agierender Solist. Dennoch ist *La Place Demon* vor allem eine erstaunliche, bewunderungswürdige Mannschaftsleistung dieses Trios mit mittlerweile 26 Fäusten.

Text — Detlef Diederichsen

A l b u m

WORLD'S END GIRLFRIEND

Seven Idiots

Erased Tapes / Indigo — 22.04.11

Wahrscheinlich kommt Katsuhiko Maeda jeden Abend zu seiner Frau und den Kindern nach Hause, die glauben, er arbeite bei einer Bank: »Schatz, wie war dein Tag?« »Danke, gut. Und deiner?« In Wahrheit aber hat ihn im Büro seit Jahren keiner mehr gesehen. Maedas Projekt World's End Girlfriend wirkt wie der Inbegriff des heimlich gepflegten Irrsinns. Man muss sich die Musik auf *Seven Idiots*, dem zehnten Album, das Maeda unter diesem Namen veröffentlicht, wie eine Sinfonie aus sämtlichen Elementen der Popmusik vorstellen, unterlegt von kaputten Soundbausteinen aus *Guitar Hero*. Bei Maeda wächst das zusammen, was bislang eher nicht zusammengehörte: Slap-Bass und »Ah«-Chöre; auf ein Punk-Intro folgt ein Kitschpianolauf; der wiederum wird abgelöst von Streicherattacken; Freejazztröten folgen auf Metal-Schrubbakkorde.

Generell scheint Maeda ein gewisses Faible für Gitarrenläufe im Stil Eddie van Halens zu haben, die von Fans auch als halsbrecherisch bezeichnet und klassischerweise dem Genre Hairmetal zugeordnet werden. Explizit zeigt sich das bereits in *Divine Comedy Reverse*, dem ersten Titel des Albums, der sich anhört, als würde die Musik von Van Halen und David Bowie

Bessere Zeiten klingt gut

Re-Issues und Compilations mit MAX DAX

P R I M A L S C R E A M
Screamadelica
Sony — 11.03.11

C O N R A D S C H N I T Z L E R
Ballet Statique
m=minimal / Kompakt — 11.04.11

Als CONRAD SCHNITZLER – seines Zeichens Beuys-Schüler – 1978 sein wegweisendes Album *Ballet Statique* veröffentlichte, da blickte er bereits zurück auf eine langjährige und ergiebige Zusammenarbeit mit der Band Tangerine Dream. Das Re-Issue von *Ballet Statique* (m=minimal / Kompakt) kommt heute nicht unerwartet, denn diese Wiederveröffentlichung war nichts anderes als überfällig. Conrad Schnitzler entlockt seinen vielkabeligen Gerätschaften disziplinierte, elektronische Grenzklänge im unendlichen Hallraum. Nichts klingt hier nach ziellosen Experimenten, alles nach Vermessung, Zukunftsgläubigkeit, Glückseligkeit im Minimalismus. Natürlich war Schnitzler seiner Zeit voraus. Und natürlich krähte in Deutschland (damals) kein Hahn nach dem Visionär. Die Wiederveröffentlichung bietet die Chance, sich zu vergegenwärtigen, dass unsere Zeit vor vierzig Jahren vorgedacht wurde.

Ähnlich sprach man 1991 über PRIMAL SCREAM und deren Album *Screamadelica* (Sony). Die Zukunft könne man hier hören, hieß es vor zwanzig Jahren über diese späte Signaturplatte der Rave Culture, weil die Band um Bobby Gillespie den Rhythm'n'Blues der Rolling Stones kongenial mit den pillenkompatiblen Beats des Summer of Love von 1989 zu einem Sound amalgamierte, der stilprägend für das wurde, was man später als *Madchester* bezeichnete – obwohl Primal Scream aus Glasgow und nicht aus Manchester kamen. Das delikate Remastering von Kevin Shields (My Bloody Valentine) reizt das Potenzial der Platte vorbildlich aus. Entscheidend aber ist, dass der 20th-Anniversary-Edition von *Screamadelica* die weit weniger bekannte, aber in ihrer Kompaktheit völlig abgefahrene EP *Dixie Narco* beigelegt wurde – mit drei Songs, die auf dem Originalalbum nicht enthalten waren, dieses aber zu überstrahlen imstande sind.

Speaking of The Rolling Stones: Die waren ihrerseits beeinflusst vom US-amerikanischen Southern Country, vom Rock und Soul der Sechziger und Siebziger. Die Compilation SOUNDS FROM THE SOUTH – AT THE CROSSROADS OF ROCK, COUNTRY AND SOUL (Soul Jazz) versammelt 25 herausragende Songs von Künstlern wie Duane und Gregg Allman (u.a. *Morning Dew*), Johnny Cash (*If I Was a Carpenter*) und Lynyrd Skynyrd (u.a. *Comin' Home*). Es handelt sich um eine rein *weiße* Kopplung: Weiße Sänger und ihre weißen Musiker entwickelten in den Südstaaten der USA einen kraftvollen, zugleich tiefenentspannten Hybrid-Stil, der stark davon beeinflusst war, dass etliche der an den Aufnahmen beteiligten Instrumentalisten und Produzenten ein Jahrzehnt zuvor den gleichen Job für schwarze Künstler gemacht hatten – von Aretha Franklin bis hin zu Wilson Pickett oder Etta James. Man kann dieser magischen Songsammlung vorwerfen, dass hier nach Strich und Faden geklaut wurde. Man kann aber auch anmerken, dass die Rolling Stones (und Primal Scream) nichts anderes getan haben – kurz: dass weiße Überschreibungen und Aneignungen schwarzer Musik seit Beginn der Postmoderne ein gängiges Mittel zum ewigen Erneuern und Redefinieren darstellen.

Das wissen seit mehr als 30 Jahren auch F.S.K. um das Musiker-/Künstler-/Autorenpaar Michaela Melián und Thomas Meinecke. »Musik über Musik« lautete ihre Devise von Anfang an – es handelte sich um eine Technik, die in Text und Musik zu reflektieren versuchte, woher die Musik, die man selbst produzierte, eigentlich ursprünglich kommt. Ein Paradoxon, keine Frage, und somit spannend. Die ausführlich-eigenwillig-erschöpfenden Liner Notes von Didi Neidhardt, die der liebevoll aufgemachten und auf 1.000 Exemplare limitierten neuen 3-CD-Box beiliegen, klären auf: »Das ist wie bei der Frage Henne oder Ei. Nun sind F.S.K. aber auch das Paradebeispiel einer Band, der (subversives) Wissen unterstellt wird. In der psychoanalytischen Theorie von Jacques Lacan (auch so ein Topos, von dem F.S.K. fasziniert sind) ist damit ein Subjekt gemeint, dem bestimmte, privilegierte Beziehungen und Zugänge zum Wissen zugeschrieben werden. Nur, und das ist der springende Punkt, dieses Wissen ist nicht im Besitz eines spezifischen Subjekts. Es kann sich nur intersubjektiv entfalten.« Verstanden? Nein? Dann nochmal lesen. Denn F.S.K. sind nichts weniger als der gültige Soundtrack zur späten BRD, zum Mauerfall, zur Berliner Republik. Enthalten sind Schlüsselstücke, darunter *Drunk*, *Flagge verbrennen (Regierung ertränken)* oder *Nokturn* (Song des Jahres in Spex #318). Als Resultat der Recherchereisen F.S.K.s nach Amerika sind als Gaststars dabei: Michael Hurley, David Lowery und Anthony *Shake* Shakir. Diese Kopplung ist ein Muss. Sie trägt den Titel: *Freiwillige Selbstkontrolle ist ein Mode & Verzweiflung Produkt* (Disko B / Indigo) – benannt wurde sie nach dem gleichnamigen Literaturmagazin, das Thomas Meinecke 1978 gegründet hatte und aus dem die Band hervorgegangen ist.

in ein kosmisches Loch gesaugt. An traditionellen Songstrukturen ist Maeda nicht interessiert, disparat sind die größtenteils instrumentalen Stücke auf *Seven Idiots* deshalb keineswegs. Als hätte es eines endgültigen Beweises für die alte Talkshow-These bedurft, dass das Ganze immer mehr ist als seine einzelnen Teile, mischt Maeda aus einer Vielzahl von Schnipseln und einigen Klangrelikten aus der Frühzeit des Soundeffekts erstaunlich geschlossene Tracks – seinen Höhepunkt findet das im siebten Titel *GALAXY KID 666* (der Künstler schreibt offenbar gern in Versalien). Dieser schlägt nach einem wehmütig Cardigans-artigen Schmelzstreicher-Intro in einen technoiden Kosakentrommeltanz um und dann in ein New-Wave-Gewitter im Stile Billy Idols. Es folgt die obligate Metalgitarre, schließlich Elemente eines Exploitation-Soundtracks.

Geschickt wie Johann Sebastian Bach im *Wohltemperierten Klavier*, nimmt Maeda Fäden auf, um sie fallen zu lassen und dann erneut zu ergreifen. Mit klassischer Musik, wie gern behauptet wird, hat die Musik von World's End Girlfriend allerdings gar nichts zu tun. Das zeigt sich besonders im dreiteiligen, über zwanzigminütigen *Bohemian Purgatory*. Zwischen Francis-Lay-Filmmusik, Brasiljazz und Hintergrundsounds für *Professor Layton* angesiedelt, scheint hier eine Art Opus magnum geplant gewesen zu sein, so episch wie sein Titel. Anders als Freddie Mercury in der f ast gleichnamigen Mini-Rockoper von Queen, verzichtet Maeda allerdings auf jede Art von Bombast oder dramatischen Gesang. Auch dem letzten Track des Albums, dem getragen melodischen *Unfinished Finale Shed?*, fehlt eine entscheidende Dimension: der Wahnsinn. Katsuhiko Maeda kann eben nur Irrsinn. Den aber sehr gut.

Text — Sebastian Hammelehle

A l b u m

T H E K I L L S

Blood Pressures

Domino / GoodToGo — 04.04.11

Als herausfordernd beschrieb Kills-Sängerin Alison Mosshart kürzlich in einem Interview ihren Alltag als Rockfrontfrau mit Doppelbelastung. Denn während ihr Bandkollege Jamie Hince in den letzten beiden Jahren vornehmlich als Dauerverlobter von Kate Moss Schlagzeilen machte, wurde Mosshart bei der Supergroup The Dead Weather neben Jack White zur unersetzbaren Frontfigur und coverte nebenbei mit Carla Azur (Autolux) den psychedelischen Beatles-Songs *Tomorrow Nevers Knows* für den Soundtrack von Zack Snyders neuem Fantasy-Streich *Sucker Punch*. Wenn man nun das vierte Album der Kills hört, scheint es so, als sei diese jüngste Zusammenarbeit der Rock-Lebensgemeinschaft Mosshart/Hince in erster Linie von ihren Nebenjobs befruchtet worden. Während der straight durchrumpelnde Vorgänger Midnight Boom noch mit extremer Reduktion größtmögliche Wirkung erzielen wollte, profitiert der Kills-Sound nun unüberhörbar von einer erweiterten Experimentierfreude. Für *Blood Pressures* schrieb das Duo unabhängig voneinander Songs, sämtliche Instrumente wurden von beiden eigenhändig eingespielt. Wo vormals eine schnöde Drum-Machine zum Einsatz kam – um die Intensität des Duos bloß nicht mit zu viel Ornament zu stören –, wirkt die Instrumentierung nun vergleichsweise üppig, vielfältig, überraschender.

Das betrifft auch die Dramaturgie: Gönnte *Midnight Boom* dem Hörer lediglich ganz am Ende eine Verschnaufpause von der schwitzigen Körperlichkeit des ewigen Rock'n'Roll, liegt nun ein gedämpfter Mittelteil im Zentrum des Albums: In *Wild Charms* adaptiert Hince unverkennbar die verträumte Seite des *Tomorrow Never Knows*-Sängers John Lennon. Im Walzer *The Last Goodbye* fragt Mosshart mit klarer Stimme, begleitet von Klavier plus Streichern, auf wahrhaft herzbrecherische Weise: »How can I rely on my heart / If I break it / With my own two hands«. Derartige Fragilität hätte man den Kills bisher kaum zugetraut.

Spätestens im sexy knarzigen Finale wird offenbar, dass hier nicht einfach nur ein vortreffliches neues Kills-Album vorliegt. *Blood Pressures* – man beachte den Plural – ist das Meta-Werk eines Duos, das sich selbst thematisiert, in dem es fröhlich auf die Dinge verweist, die man zu zweit noch so alles tun kann. Tischtennisspielen zum Beispiel: Samples von Pingpongbällen durchkreuzen den Rhythmus von *Heart is a Beating Drum*. Das Video zur rustikal mitgröhlbaren Vorab-Single *Satellite* huldigt mit viel Bonnie-und-Clyde-Romantik dem gemeinsamen Totalschaden auf einem schlecht gesicherten Highway, und zum Schluss landen Mosshart und Hince in der traditionellen Arena aller Doppelbelasteten: in der Küche. *Pots and Pans* heißt dieser Blues. In ihm kocht der Geist des Robert-Johnson-Klassikers *Come On in My Kitchen* über, die Szene wird bedrohlich, wenn plötzlich die Messer fehlen und beide nicht genug Pötte und Pfannen finden, »to keep you cooking«. Wie auch immer diese Geschichte ausgeht, am Ende triumphiert der Duo-Gedanke, denn: »These are the days we'll never forget«.

Text — Nadin Wildt

A l b u m

B I B I O

Mind Bokeh

Warp / RTD — 01.04.11

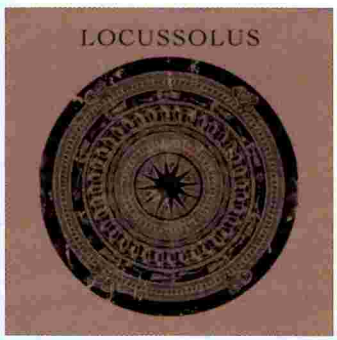
Ein Blumenstrauß des Geistes? Wie schön! Und wie passend für diese, bei aller gelegentlichen Lärmigkeit im Herzen doch freundlich-romantische Musik (gerade auch, wenn man an die Bedeutung des Wortes im Zusammenhang mit Wein denkt...). Aber halt! Sollte *Bokeh* etwa doch keine umgangssprachlich-lautmalerische Schreibweise von *Bouquet* sein? Nein, der Künstler verweist hier vielmehr auf einen aus dem Japanischen entlehnten Begriff, der laut Lexikon »die subjektive, ästhetische Qualität von unscharfen Gebieten in einer fotografischen Abbildung« kennzeichnet. Es geht also nicht um schönes Zusammenwirken, sondern um schöne Verschwommenheit, Mehrdeutigkeit, Unklarheit.

Doch auch das passt. Bibio ist ein talentierter Songwriter, dessen harmonisch-melodische Vorlieben an das Soul-Pop-Songwriting der siebziger Jahre erinnern, insbesondere an jenen Bereich, in dem sich beispielsweise Lamont Dozier und Carole King, Al Kooper und Leon Ware trafen. Bibio ist jedoch alles andere als eine Retrotype, sondern baut um sein sehnsüchtig-melancholisches Songwriting einen hochexplosiven Mantel aus lieblichen Klingel- und Klöppel-Instrumenten und krachigen Hiphop- und IDM-Beats, aus Noise-Verzerrungen, Jazz-Gitarren, meditativen Kraut-Patterns und monofonen Retro-Synthie-Hooks. Das Ganze komprimiert er so stark, dass es ihm fast um die Ohren fliegt, und singt dazu mit einer Stimme, die klingt, als würde sie aus dem Nebenraum vorüberwehen.

Die Soundästhetik Stephen James Wilkinsons – so Bibios Klarname – ist damit deutlich speckiger und krachiger als auf dem luftigen Vorgänger *Ambivalence Avenue* und mitunter gar nicht weit entfernt von Dave Fridmann (Mercury Rev, Flaming Lips, Tame Impala). Allerdings klingt sie weniger fröhlich, eher hippiehaft-verträumt. So enden nicht wenige Songs ganz woanders, als sie angefangen haben, und man meint, er ließe sich von den eigenen Ideen gern spontan davontragen. Auch fehlt der Rock (außer in dem putzigen und fast parodistisch anmutenden Power-Pop-Kracher *Take Off Your Shirt*). Stattdessen ist da eine gewisse brüchige Funkiness, die Bibio in Songs wie *Wake Up!* oder *Light Seep* fast wie einen digital

Discotexte

Clubmusik mit GERD JANSON



L O C U S S O L U S
Locussolus
Inernational Feel / News — 13.06.11

Disco wird allen Unkenrufen zum Trotz auch 2011 eine Rolle spielen, und zwar in den buntesten Farben. Fragt man DJ HARVEY, dürfte er wohl schulterzuckend zu Protokoll geben, dass er nie etwas anderes als Disco gemacht habe. Sein Blick in die Spiegelkugel reicht von Steely Dan über Big Apple Boogie bis hinein in die Main Street von Mark Ernestus und Moritz von Oswald. Charisma kann eben über viele Genregrenzen hinweghelfen. DJ Harvey hat als Paradiesvogel, Waffennarr, Surfer und Luxus-Hippie davon eine ganze Menge. Insbesondere, wenn es sich auf das Präfix in seinem Namen bezieht. Der Remixer und Musiker blieb dahinter stets ein kleines bisschen zurück, auch wenn Harvey seine Meriten als Editor sowie nikotin- und whiskeygestählte Stimme des kalifornischen Romantik-Rockduos Map Of Africa vollauf verdient. Für das in puncto Artwork, Stil und Veröffentlichungspolitik äußerst konsequent geführte Label International Feel präsentiert sich der Exilbrite nun unter dem Decknamen LOCUSSOLUS auf gleichnamiger Albumlänge. Neben bereits als Maxi-Singles publizierten Stücken wie *Tan Sedan* oder den hinreißend schlüpfrigen *Throwdown* und *Next To You* finden sich das John-Carpenter-würdige *Bloodbath*, Remixe von Lindstrøm/Prins Thomas, The Emperor Machine und – außer Konkurrenz und so weit links im Feld wie schon lange nicht mehr – Andrew Weatherhall. Bei aller Sprunghaftigkeit in der Anordnung überwiegt vor allem der Eindruck, dass bei DJ Harvey trotz fortgeschrittenem Veteranenstatus noch längst keine Altersstarre einzusetzen droht. Wer nicht rastet, der nicht rostet.

Rost statt Patina könnten böse Zungen dem House-Label Henry Street Records unterstellen. 1994 in Brooklyn von Johnny De Mairo gegründet, zelebrierte man dort Disco in all ihrer Unmissverständlichkeit. Die Gassenhauer der Altvorderen wurden mittels Sampler und Kickdrumschraube zu noch eindeutigeren Schlagern in Gebärdensprache. Armand van Helden, DJ Sneak oder Kenny Dope (dessen Bucketheads-Welthit *The Bomb* hier das Licht der Welt erblickte) zogen unter diesem Dach mit beeindruckender Hartnäckigkeit und Maurerpräzision ihr Ding durch. BBE Records lassen nun mit HENRY STREET GROOVES einen Teil des Zaubers aus Filterverbrechen, kriminellen Loops und Make-up-Tricks wieder aufleben. Im Rückblick naive, aber große Kunst. Auch wenn die allgewaltigen Erfolge des Labels durch Abwesenheit glänzen, demonstrieren 95 North, Liquid Dope, Dirty Harry und der extra epische Krautrockexkurs *D2-D2* des schmerzfreien DJ Duke, was in der Henry Street immer noch unter dem Gullideckel lauert.

Größtenteils unter der Oberfläche bewegte sich bisher auch RICK WILHITE. Als einer der dienstältesten Detroiter DJs, Plattenladenbetreiber sowie als schüchterner Produzent und 3-Chairs-Mitglied stand er meist im Schatten seiner Freunde und Weggefährten Theo Parrish oder Kenny Dixon Jr. Nachdem er sich bereits als Compiler für Rush Hour hervortat, legt er jetzt für Still Music aus Chicago sein Debütalbum vor. Reißerisch und gleichzeitig bodenständig betitelt (*Analog Aquarium*), wird hier wieder mal – mit Gästen wie Osunlade oder Theo Parrish – die House-Welt vor dem drohenden Untergang gerettet (»Muzic Gonna Save the World«). Dabei ist der Motor-City-Hühne dann am besten, wenn er ohne viel Pipapo oder Anspruch auf Musikalität stur den Sampler füttert. Denn auch an der Musiksozialisation eines Rick Wilhite hatte Disco einen gehörigen Anteil und ist selten so schätzenswert arglos, weltflüchtig und zuckersüß, wie während der Spieldauer von *In the Rain*. And the beat goes on.

verzerrten Wiedergänger des Shuggie Otis' der *Inspiration Information*-Phase klingen lässt. Tatsächlich ein Blumenstrauß des Geistes.

Text — Detlef Diederichsen

A l b u m

R A P H A E L S A A D I Q
Stone Rollin'
Columbia / Sony — 22.03.11

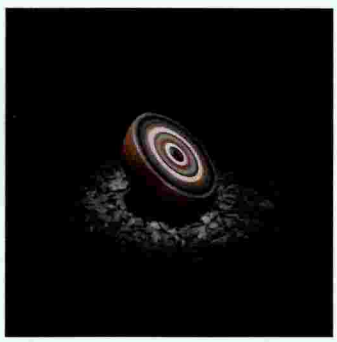
Ein bislang wenig beachteter Aspekt der noch immer akuellen Retro-Soul-Welle ist, dass sich nicht allein weiße Sängerinnen und Sänger an der klassischen Ära um 1970 orientieren, sondern sich mit Raphael Saadiq und Aloe Blacc erstmals auch Afroamerikaner dem Sound der Vergangenheit zuwenden. Bislang zeigten die nachfolgenden Generationen schwarzer Musikerinnen und Musiker wenig Interesse an der Imitation des Altbekannten. Vielfach aufgewachsen mit den Songs von Stevie Wonder und Marvin Gaye, Aretha Franklin und Chaka Khan, hatten Rapper und R&B-Sängerinnen keinen Grund, die Platten der Eltern schlicht zu kopieren: Es gibt doch heute ganz andere Möglichkeiten!

Raphael Saadiq hat nun aber schon sein zweites Retro-Album vorgelegt. Ließ sich der Vorgänger *The Way I See It* 2009 noch als Statement verstehen, mit dem der Sänger und Multiinstrumentalist darauf hinweisen wollte, wem das Erbe des Soul tatsächlich zusteht, diese Musik also mitnichten nur blassen Britinnen überlassen werden darf, ist die Sache mit *Stone Rollin'* nun anders gelagert. Zwar klingt das Material, als sei es tatsächlich vor vierzig Jahren aufgenommen worden, im Zentrum steht jetzt aber nicht mehr die Pflege des Soul allein. Schon das von einem verzerrten Gitarrenriff getragene Eröffnungsstück *Heart Attack* kommt zupackend rockig daher und ist eine Verbeugung vor Funk-Hippie Sly Stone. *Radio* könnte aus der Zeit stammen, als R&B noch zu Recht Rhythm & Blues hieß. Das Titellied entpuppt sich demgegenüber als waschechter Blues mit Howlin'-Wolf-Mundharmonika. *Stone Rollin'* versammelt zehn überzeugende Stücke, keine Frage, doch warum schon wieder dieser Blick zurück? Weil, man ahnt es, diese Ära für Saadiq gleichbedeutend ist mit Spielfreude und – Achtung! – Authentizität. Für die Gegenwart scheint Traditionalist Saadiq also fürs Erste verloren zu sein. Bleibt die Frage, wer heute unter den afroamerikanischen

Musikerinnen und Musikern auf eine Verbindung von Altem und Neuem kommen könnte, so wie Raphael Saadiq dies 2002 mit seinem Album *Instant Vintage* gekonnt gelang.

Text — Sven Beckstette

A l b u m



D E L S

GOB

Big Dada / RTD — 06.05.11

Das Grenzland zwischen Hiphop und Electronica ist ein kleines, wirr bewuchertes Fleckchen auf der sonischen Landkarte. Es wird zurzeit zu großen Teilen von musikalischen Experimentalisten des amerikanischen Anticon-Labels (wie Themselves, Clouddead oder Subtle) und Rap-Freidenkern um den englischen Ninja-Tune-Ableger Big Dada (wie TTC oder das Antipop Consortium) bevölkert. Negativ fällt des Öfteren bei dieser ansonsten prachtvollen Musik auf, dass ihre Protagonisten entweder ganz und gar neuartige Klänge oder ebenso neuartige Texte hervorbringen, doch selten beides zugleich.

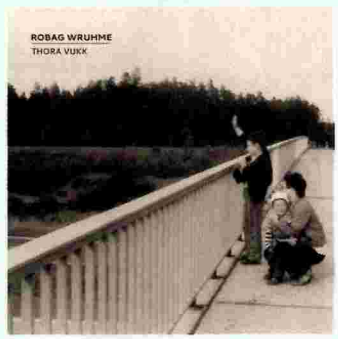
Anders Kieren Dickens aka Dels. Seitdem der junge MC aus dem ostenglischen Ipswich von John Peel höchstpersönlich entdeckt wurde, spannt er musikalische Planhaber-Produzenten mit Affinität zu Grime und Hiphop für sich ein, auf seinem Debüt allen voran Micachu, Kwes und Joe Goddard von Hot Chip. Diese reichern die elf Sägezahn-bewehrten, widerborstigen Stücke seines Albums mit derartig vielen Comic-haften Blips, Boings und Sploat-Geräuschen an, dass ihre zerfaserten Beats und windschiefen Keyboardflächen darunter beinahe zusammenbrechen.

Die Single-Auskopplung *Trumpalump* treibt diese Mischung aus John-Carpenter-Soundtrack, Pacman-Sounds und giftigem Synthie-Bohren auf die Spitze, bis das Stück – wie des Öfteren bei Dels – scheinbar aus dem Nichts heraus eine unerwartete melodiöse Sogkraft entwickelt. Dazu rappt Dickens faszinierend uncool über seine Kindheit als Bettnässer, A-Team-Fan und schüchterner Pausenhof-Sandsack, der sich vorstellt, er sei Tarzans Schimpanse. Die andere textliche Seite Dickens' beleuchtet nicht sein kindliches Ich, sondern die Gesellschaft als Problemzone. *DLR* ist eine düstere Meditation über die Beobachtung einer im Regen stehenden Obdachlosen; *Droogs* beschreibt eine Vergewaltigung mit einer Dringlichkeit, die man sonst höchstens von Dels' Labelkollegin Speech Debelle erwartet hätte. Aus dieser enormen Fallhöhe zwischen surrealistisch-ulkiger Kindheitsperspektive und ernster Anklage entsteht die Schlagkraft dieses mit Sprachspielen hoch beladenen Debüts.

Vielleicht ist das Wesen des Dels'schen Styles sogar am besten durch seine schrägen rhetorischen Figuren zu begreifen: In *Shapeshift* verwandelt sich Dels' Faust in einen Dauerlutscher. In *Trumpalump* beobachtet er in der Hölle, wie Tony Blair und George W. Bush von Elfen aufgefressen werden und winkt ihnen mit seinem Mittelfinger zum Abschied zu. Nie zuvor fanden politisches Sendungsbewusstsein und die Konfessionen eines Hosenscheißers im Hiphop so stilvoll surrealistisch zueinander.

Text — Lutz Happel

A l b u m



R O B A G W R U H M E

Thora Vukk

Pampa Records / RTD — 29.04.11

M i x

R O B A G W R U H M E

Wuppdeckmischmampflow

Kompakt / RTD — 14.01.11

Gabor Schablitzki, der Mann, der sich den knuffigen Künstlernamen Robag Wruhme gegeben hat, ist zurück – und das in der Form seines Lebens. Mit seinem alten Kumpel Sören Bodner bildete der DJ und Produzent aus dem thüringischen Jena das DJ- und Produzententeam Wighnomy Brothers. In der großen Zeit von Minimal waren die beiden ganz obenauf – und das, obwohl sie mit Minimal eigentlich nur am Rande zu tun hatten. 2004 erschien Robag Wruhmes erstes Album, versehen mit dem schönen Titel *Wuzzelbud KK*. Auf ihm bewegte sich Wruhme ganz selbstverständlich zwischen Micro House und UK-Breakbeats, Maximal Rave und Minimal, zwischen Jazz und Techno. Doch in den folgenden Jahren kam sich der Mann vor wie eine Maschine, man könnte wohl von Burnout sprechen. Er legte eine Pause ein. Die Wighnomy Brothers wurden Geschichte und Schablitzki bezog einen Bauernhof im Spreewald – zum Kreise seiner Mitbewohner zählt nun ein Schwein.

Im Januar dieses Jahres erschien nun Wruhmes Mix-CD *Wuppdeckmischmampflow*. Es ist der vielleicht beste DJ-Mix, den man derzeit bekommen kann. Im Mittelpunkt steht nicht die Momentaufnahme dessen, was gerade *en vogue* ist. Es geht um Lieblingsplatten. Stücke wie *Dexter* von Ricardo Villalobos, *Odyssee* von Guillaume & The Coutu Dumonts oder *Rusty Nails* von Moderat sind für sich betrachtet sicherlich keine originelle Auswahl. Doch Wruhme lässt die einzelnen Tracks auch nicht für sich alleine stehen. Er mixt mal zwei, mal drei Stücke ineinander, lässt sie nebeneinander- und übereinanderlaufen. Eine Nummer taucht auf und wieder ab, um sich nach knapp zehn Minuten wieder herauszuschälen. Und dann kommt noch eine Geheimwaffe zum Einsatz – das *Smapelschatull*. Wohl kaum als tatsächliche Maschine zu denken, sondern als idiosynkratische Edit-Technik, triggert Robag Wruhme mit ihr Effekte, loopt Teile der Tracks, arrangiert sie neu. Schlicht grandios ist die *Smapelschatull*-Version von Four Tets *Angel Echoes*, wunderschön der Ausklang des Mixes, das fantastische *Sweater Day* vom sträflich unterschätzten Hamburger Pop-Barden Zwanie Jonson.

Allerdings ist *Wuppdeckmischmampflow* nur die Ouvertüre zu Gabor Schablitzkis ganz und gar erstaunlichem neuen Studioalbum *Thora Vukk*, eine Platte der leisen Töne, der Zwischenräume und Leerstellen. *Wupp Dek*, das erste Stück, gibt die Richtung vor – ein manipuliertes Stimmen-Sample, das »like it, like it, like it« sagt, ein synkopierter Beat, hier und da ein Klaviersprengsel und der Hauch einer gestopften Trompete. Neben verhaltenen Klavierakkorden setzen Glockenspielsounds und Streicherarrangements den meist melancholischen Kontrapunkt zu den stets quirligen Rhythmustracks. Immer wieder wird die Harmonie gestört, immer wieder tauchen Widerhaken auf, ganz unvermittelt. Nicht zu überhören ist, dass Schablitzki ein Faible für Umgebungsgeräusche hat. An manchen Stellen klingt *Thora Vukk* nicht nur deshalb wie das Album, das man sich von Matthew Herbert seit mehr als zehn Jahren vergeblich erhofft. Diese sieben langen Stücke und fünf Interludes mögen in ihrer Erscheinung dezent sein, die von ihnen ausgehende Sogwirkung ist gewaltig. Im eigentlich längst sorgfältig vermessenen Land zwischen Electronica, House und Techno erschließt *Thora Vukk* tatsächlich neue Räume.

Text — Holger Klein

Das auf allen Feldern der Kunst tätige New Yorker Kollektiv BERNADETTE CORPORATION bewegt sich mit einem epischen Gedicht über den Wirtschaftscrash und einer dazugehörigen fiktiven Jeanskampagne in die Bereiche der Mode und der Ökonomie. *The Complete Poem* ist nun als Buch erschienen, aus dem wir einige Bilder drucken. Daneben stellen wir einen Text der amerikanischen Kunstkritikerin Chris Kraus, die in der Arbeit von BERNADETTE CORPORATION die radikalste Kunst der letzten Jahre erkennt.

The Complete Poem

Bernadette Corporation

Text — Chris Kraus
Übersetzung — Robert Schlicht

Als BERNADETTE CORPORATION (ein lose organisiertes Kollektiv, dessen Hauptmitglieder in diesem Fall Bernadette Van-Huy, Jim Fletcher, John Kelsey und Antek Walczak waren) im September 2009 bei Greene Naftali, einer kommerziellen Galerie in Chelsea, zu einer Ausstellung eingeladen wurden, war ihnen schnell klar, dass diese aus zwei Elementen bestehen sollte: zum einen eine Reihe von an die Wände gehängten, hauptsächlich schwarz-weißen Modefotografien, die für ein unidentifiziertes Produkt werben, zum anderen ein langes, über 130-seitiges episches Gedicht mit dem Titel *A Billion and Change*. Alle Projekte von Bernadette sind episch. Die Schriftstellerin Eileen Myles antwortete auf meine Frage, wie sie ein episches Gedicht definieren würde: »Die Welt ist ein episches Gedicht.«

Seit ihrer ersten Zusammenarbeit im Jahr 1994 haben Bernadette Corporation mehrere Ausgaben des Mode- und Kulturmagazins Made in USA produziert; *Get Rid of Yourself*, einen abendfüllenden Dokumentarfilm über die Anti-Globalisierungs-Proteste; *Reena Spaulings*, einen kollektiv verfassten Roman über eine Protagonistin in ihren Zwanzigern, deren Debüt als Model bei einem Unterwäsche-Shooting durch eine Naturkatastrophe unterbrochen wird, sowie weitere Schriften und Videos. Ihren Namen wählte die Gruppe als »das perfekte Alibi, um sich nicht auf eine Identität festlegen zu müssen«, zu einem Zeitpunkt, als Branding das Buzzword in der Mode war. Und so haben Bernadette Corporation die Modewelt immer als Schablone oder als Spiegel der Kulturindustrie im Allgemeinen betrachtet. Wie Antek Walczak nach der Ausstellung bei Greene Naftali bemerkte: »Was haben die Leute für ein Problem mit der Mode? Es gibt da einen blinden Fleck – jeder denkt, Mode sei auf einzigartige Weise oberflächlich, als wäre alles andere das nicht auch.«

Die Modestrecken in Made in USA waren durch ihre merkwürdige Leere gekennzeichnet und zeigten zombieartige Models, die in chaotischen Räumen vor verspiegelten Glasscheiben posieren. BC hatten stets eine komplexe Beziehung zur Leere. In ihrem Video *Hell Frozen Over* von 2001 steht der Kritiker und Theoretiker Sylvère Lotringer im tiefsten Winter auf einem zugefrorenen See und beschreibt den weißen Raum in Mallarmés Gedichten, während auf der Bildebene zu einem Modeshooting in einem Loft geschnitten wird – und dies ist nie ironisch gemeint, denn in allen Formen der Leere findet sich eine Art Schönheit. Wie Bennett Simpson in *Techniques of Today*, einem Essay über die frühe Arbeit von Bernadette Corporation, scharfsinnig feststellt, »wurde BC schnell klar, dass in einer kulturellen Landschaft, die mit *Alternativen* übersät war (…), Identität ein trügerischer Begriff ist, den das Kapital für sich vereinnahmt hatte – und den sie daher von innen heraus unterminieren wollte«.

Die 38 für die Ausstellung bei Greene Naftali produzierten Modefotografien, die drei junge Männer und drei junge Frauen in gewöhnlichem Jeanslook zeigen, sind urkomisch, glamourös, verstörend. Die vor einem leeren Hintergrund aufgenommenen Models sind in einer Reihe von beiläufigen psychodynamischen Tableaus gruppiert. Von dem Modefotografen David Vasiljevic für Bernadette Corporation gestylt und fotografiert, stellen sie die Wiederholung einer tatsächlichen Kampagne für Levi's dar, die Vasiljevic für eine Werbeagentur produziert hatte. Doch in dieser Version bestehen die Bilder für sich selbst. Sie müssen ohne Bildunterschriften oder darübergelegte Werbeslogans auskommen, ebenso wenig ist die Marke der von den Models getragenen Kleidung erkennbar.

»Wir haben ein Brainstorming gemacht, um eine Bildsprache zu finden, ein ungewöhnliches Material, das wir in ein episches Gedicht verwandeln konnten«, erklärt Bernadette Van-Huy. »Als wir die Kampagne sahen, die David im letzten Jahr für Levi's aufgenommen hatte, war uns klar, dass sie genau dem entsprach, was wir haben wollten. Zum einen die allgemeine und umfassende Aura und der Subtext der Jeanskampagne, insbesondere aber Davids Bildsprache, die selbst eine Marke ist.« Von ihrer Funktion als Werbung losgelöst, offenbaren die Bilder nüchtern die zwar mächtige, aber dennoch begrenzte Trickkiste der Modefotografie, die Jugend und *Lifestyle* in eins setzt.

Sechs Personen präsentieren sich in einer Reihe von Posen, und was sehen wir? Sex, Klasse, Rasse; Rasse, Klasse und Sex in einer neuen Konstellation. Verschwunden sind die Models von CK und Benetton mit ihrer uniformen klassischen Schönheit in verschiedenen Hautfarben aus den Werbekampagnen der neunziger Jahre. Drei von Vasiljevics Hauptmodels entsprechen genau dem, was man als White Trash bezeichnen würde – ein *Jules und Jim*-Trio, bestehend aus einem stattlichen Blonden mit nackter Brust in zerrissenen Jeans, seinem unscheinbaren dunkelhaarigen Kumpel und einem weißen tussigen Mädchen, deren dicke Lippen immerzu einen Schmollmund formen. Das vierte Model ist eine derbe Femme-Filipina, die immer konzentriert, bekleidet und innerhalb ihrer eigenen Welt bleibt. Die künstlerische Umsetzung ist in dem Maße gelungen, dass sie unsere flüchtigen Wahrnehmungen der uns umgebenden Gegenwart in einem stimmigen Bild einfängt: Diese Fixierung birgt ein erstaunliches Potenzial.

Im Jahr 2009 ist Farbe smart, ist Farbe Macht, ist Farbe cool. Das weiße Mädchen kniet in einem Gewirr aus vier in Jeans gekleideten Männerbeinen (umso besser, um einen oder zwei Blowjobs an den Mann zu bringen) und starrt mit großen Augen in die Kamera; ihre Kleidung ist so drapiert, dass weiche Fettwulste zum Vorschein kommen. Zu ihrer Rechten wölbt sich der Schritt des Blonden, links neben ihrem Gesicht befindet sich ein Skateboard, ihr Sport-BH ist leicht hochgerutscht, um ein paar Zentimeter ihrer Titten zu zeigen, und ihr Arsch quillt aus der Jeans. Vasiljevics Weiße strahlen eine grimmige Dummheit aus, geschmückt mit einer unmöglichen Schönheit, die sich verflüchtigt haben wird, noch bevor sie aus ihren Teenagerjahren heraus sind. Wie alle Models in Werbekampagnen sind sie das eigentliche Produkt – und darüber hinaus, ein Leben in Jeans.

Youth is very strapping.
These bodies are flexible and full of cum.
But it's sad to work like a whore.
Let's have some fighting spirit.

Kritik und Begehren. Wie alle Arbeiten von BC sind die Bilder in gewissem Maße ironisch – wichtiger aber ist: Sie sind gleichzeitig immer wahr. Von dieser Tatsache neben hundert anderen zeugt ihr episches Gedicht:

Nothing is one thing, only simultaneously
A motorcycle is buzzing and my mom is somewhere.
It's six o'clock in the morning, and it's 3 o'clock in the morning.
What are you doing simultaneously?

Die Aufgabe des Gedichts besteht darin, so könnte man sagen, die Gegenwart zu beschreiben. Und Dichtung war schon immer das dunkle, geheime Herz des Werks von BC. Bevor Fletcher und Kelsey Mitglieder von BC wurden, als sie nach dem College gelegentlich jobbten, mieteten sie ein Büro in Chelsea, damals noch ein Viertel voller Lagerhäuser, und gründeten *The Agency*. Ihre Hauptarbeit bestand im gemeinschaftlichen Verfassen von (zumeist unveröffentlichten) Gedichten. Als Bernadette Corporation einige Jahre später gegründet wurde, war ihnen dieses Metier der Gruppenarbeit also bereits vertraut. »Eine Pseudofirma ist schnell und einfach gegründet«, schrieben sie zu jener Zeit. »Keine Registrierung oder Gebühren, man muss nur einen Namen auswählen (z.B. Booty Corporation, Bourgeois Corporation, Buns Corporation) und viel Zeit miteinander verbringen. Die Ideen kommen dann später.«

Die nachfolgende Arbeit von BC, die seit mehr als einem Jahrzehnt beharrlich in den Kulturbetrieb interveniert, kann am besten als eine Form der gestischen Dichtung beschrieben werden. In den diversen Projekten wurden Vorstellungs- und Erfahrungswelten in provokative Gesten umgesetzt, die sich – wie die besten Gedichte – programmatischer Kritik und deren impliziter, trügerischer *Lösungen* enthalten. Darum ist BC so cool. Ihr Denken ist zutiefst politisch, doch im Gegensatz zu *politischer* Kunst versuchen Bernadettes Projekte immer, die Gegenwart zu erfassen und zu verstärken. Ihre Arbeit – seien es Videos, Bilder, Printmedien oder Filme – ist immer (wie die besten Gedichte) an sich schon formal. Wie Kelsey einmal bemerkt hat: »Form ist eine Waffe. Man kann mit ihr nicht diskutieren.«

Die Entscheidung von BC, für die Ausstellung bei Greene Naftali ein langes episches Gedicht zu produzieren, war ein radikaler Schritt hin zu einfacher Klarheit, auch wenn es von einem Großteil des Publikums in der Kunstwelt leider missverstanden wurde. Sie waren schon immer Dichter! Warum sollten sie also nicht einmal tatsächlich ein Gedicht produzieren? Die Aufgabe von großer Dichtkunst hat immer darin bestanden, das Offensichtliche in all seiner Komplexität zu benennen. Dies kann erschreckend sein. Und wie BC erfahren mussten, war es insbesondere für Künstler erschreckend, deren Unverständnis für das Gedicht dem philisterhaften Mantra von Zahnärzten aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts Konkurrenz machte, wenn diese vor einem Gemälde des Abstrakten Expressionismus standen: »Das hätte meine vierjährige Tochter malen können!«

»Ist das ein … echtes Gedicht?«, fragten Künstlerkollegen bei der Eröffnung. »Ist es ernst gemeint oder eine Parodie?«,

»Ist es – äh, gut?«

A Billion and Change ist ein großartiges Gedicht: eindrucksvoll in seiner formalen Bandbreite und in seinem Anspruch. Unter Zuhilfenahme einer Reihe von oulipotischen formalen Beschränkungen ist es lyrisch, bildreich, fabulierend, vorsätzlich dumm, berichterstattend, hintergründig, aber vor allem präzise in seinem Beharren darauf, eine Weltsituation – den »Zusammenbruch der Wirtschaft« – durch vier oder fünf Körper zu verstehen:

> *1 tuna salad sandwich on white, 1 roastbeef sandwich on Italian, 1 small bottle of water, $16.50. Dr. Bidi says blue is the color of war. Today the trees and posts turn blue in the sun … A creek in the color of coke …*
>
> *Hate is often fused with a fear. Someone doesn't hate*
> *A person just because a person sucks more or less.*
> *Wishing pain or their death is such a rarer feeling.*
> *Brute hate.*
>
> *The present turns into a sort of long daily walk …*

Über dutzende Seiten attackiert das Gedicht die formale Eingebildetheit des »Brandings« des Textes, wenn in jeder der kurzen Zeilen Wörter mit den Anfangsbuchstaben B und C vorkommen.

> *What's the beautiful chorus*
> *I hear while basting my capers*
> *It's Bellini on the CD. …*

Doch seinen wahren Triumph feiert das Gedicht in der hartnäckigen Rückwendung auf das Alltägliche, das seit jeher das Ausgangsmaterial für Dichtung war.

> *… Sitting with that first*
> *cup of coffee, before the*
> *window, in the idyll of morning,*
> *everything is glorious. … Eight*
> *hours I checked out,*
> *and here I am now …*

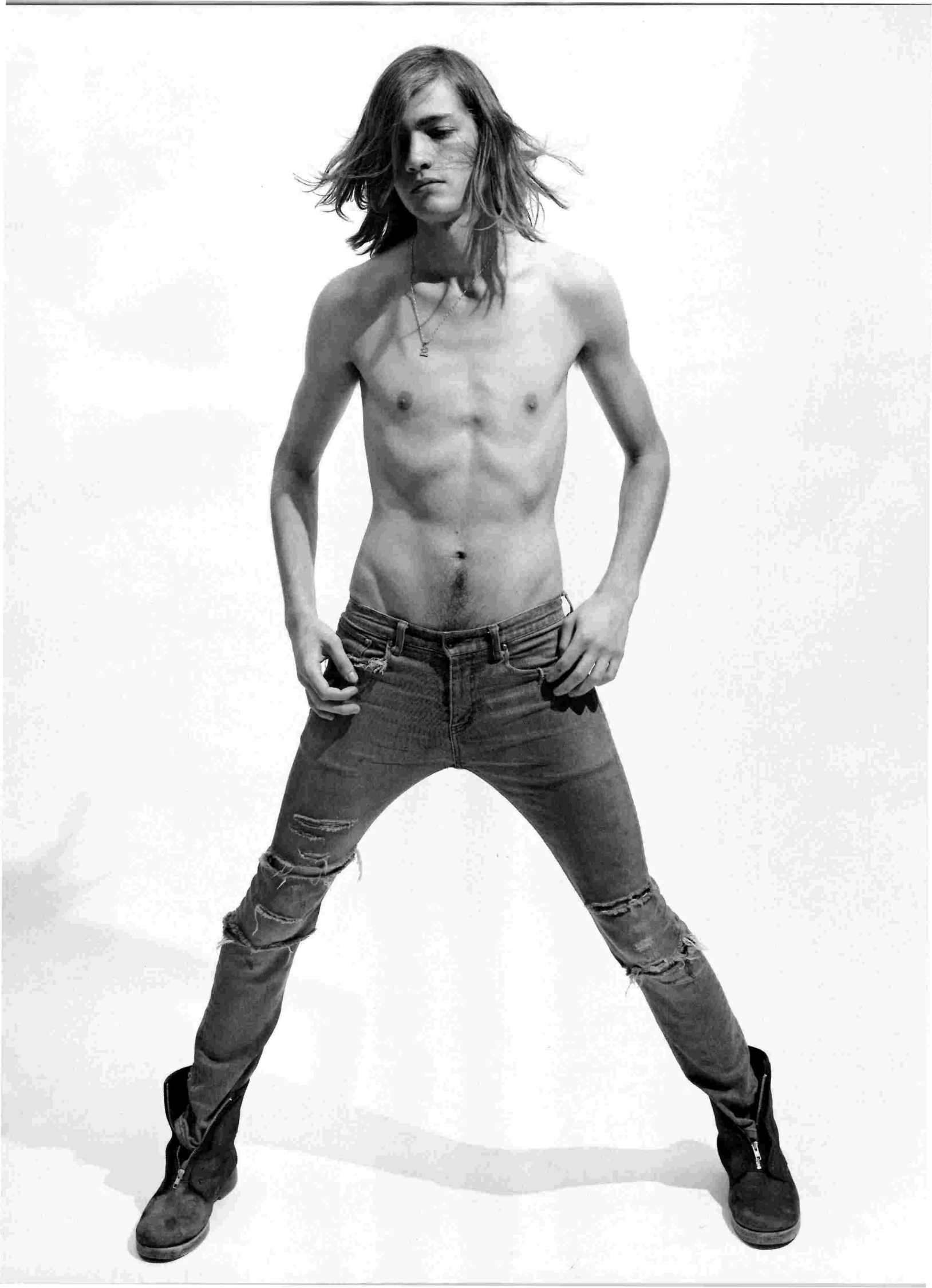
Anders als BCs Gemeinschaftsroman *Reena Spaulings*, eine von dutzenden, über die ganze Welt verteilten Leuten im Laufe von über einem Jahr verfasste Collage, entstand *A Billion and Change* aus der komprimierten Anstrengung von vier oder fünf Menschen, die sich einen Sommer lang ein paar Mal in der Woche trafen, um gemeinsam zu schreiben. Durch bloße Nähe (und viel gemeinsame Geschichte) erhält das Gedicht, obwohl es abwechselnd von einzelnen Personen verfasst wurde, eine einzige kollektive Stimme.

> *Our little we against the American I sometimes*
> *The city is a rat's vagina in a good way.*

Jim Fletcher erinnert sich: »Während der Treffen wurde viel geschrieben. Zwar begannen die Ideen langsam Form anzunehmen, doch eigentlich hatten wir noch nichts. Wir waren von Mallarmé inspiriert, von seinen Schriften über Mode (...) nicht wegen der Mode an sich, sondern wegen des Schreibens. Und Schreiben ist ein Objekt. Unsere Idee war, daraus ein episches Gedicht zu machen. Nicht eine *Kollektion*. Aber was ist ein episches Gedicht? Und was wollen wir? Die Frage war nicht: »Welche Idee haben wir?« Sondern eher: »Was will das Gedicht?« Wir meinten es ernst mit der Dichtung – sie ist die Quintessenz, wir lieben sie –, aber gleichzeitig stellt sich die Frage, was einen an der Dichtung stört. Man will den Kampf aufnehmen, will ihr den Krieg erklären – doch dann schaut man sich viele veröffentlichte Gedichte an, und selbst wenn es ein wirklich ausgezeichnetes Gedicht mit glühenden, tollen Sätzen ist, achtet man tatsächlich nur auf eines: Wo wurde es veröffentlicht? Und auf den Namen, der darunter steht.«

> *Porn is very popular*
> *On line we saw tits, amateurs, young sex and anal sex*
> *In a bar, everyone has seen porn, it's really obvious*
> *Let's decide everything is porn …*

In einer Reihe von dreizehn maßgefertigten Vitrinen ausgestellt, füllte Bernadettes episches Gedicht die gesamte Galerie aus. Bei meinem ersten Besuch verbrachte ich fast zwei Stunden damit, mich zum Lesen über die gleichförmigen Seiten zu beugen. Es braucht seine Zeit, um das Gedicht – durch dessen Großartigkeit die Welt für mich in dürre Zeilen komprimiert war – zu lesen, und das war faszinierend. Immer wieder musste ich einen Schritt zurücktreten, damit die Bilder sich setzen konnten. In ihrer Besprechung der Ausstellung für die New York Times schrieb die Kritikerin Roberta Smith über das Unbehagen, das sie beim Lesen oder Betrachten



empfand. Obwohl *A Billion and Change* ihrer Meinung nach kein »literarischer Meilenstein« war, schien es ihr doch ein aufrichtiges Gedicht zu sein: Es war »wirklich«, es war »ehrlich«.

Wie sich jedoch herausstellen sollte, war der Einsatz eines Gedichts, das in einem Galerieraum wie ein Kunstwerk präsentiert wurde, für die meisten äußerst verstörend. Seit Jahren spielen Autoren in der Kunstwelt eine genau festgelegte Rolle. Unsere Aufgabe besteht darin, über Kunst zu schreiben; ihr eine Sprache zu geben, die sich dann in Wert übersetzt. Vielleicht besteht, abgesehen von einer Lehrtätigkeit, die einzige bezahlte Arbeit für Dichter und nicht etablierte Autoren in Amerika heute darin, sich am laufenden Band Kunstbesprechungen und Katalogessays für Ausstellungen in den wichtigen Museen und Galerien aus den Fingern zu saugen. Im 21. Jahrhundert spielt Schreiben über Kunst die gleiche Rolle, wie sie Zeitschriftenliteratur in der Mitte des 20. Jahrhunderts für Schriftsteller wie Philip K. Dick und Chester Himes spielte: Es bietet ein eher schlechtes als rechtes Auskommen. Wie Eileen Myles meint: »Das Verhältnis bestand immer darin, dass Dichter über Künstler schrieben. Und dies hing immer davon ab, dass der Dichter sich für das Werk des Künstlers interessierte und dass der Markt sie zusammenbrachte.«

In einem mutigen Schritt bestand Bernadette Corporation darauf, das über 130-seitige Gedicht *A Billion and Change* als ein originäres Kunstwerk zu behandeln. Es gab keine Presseexemplare, keine Online-Version, keine kopierten Handouts. John Kelsey erinnert sich: »Einige unserer politisch korrektesten Freunde empörten sich, dass wir das Gedicht nicht gratis verteilten oder ins Netz stellten. Und befreundete Künstler meinten im Wesentlichen: »Kunst sollte zum Verkauf da sein, Schreiben sollte umsonst sein.« Es ist verrückt, wie diese konventionelle Aufteilung von Arbeit und Wert aufrechterhalten wird, selbst von intelligenten Leuten. Für mich als Autor, der gelegentlich über Kunst schreibt und einen Dreck für seine Arbeit erhält, ist es vielleicht ein wunder Punkt, dass Texte die Kunst zwar unterstützen und erklären, nicht aber an ihrem Wert teilhaben sollen. Nicht, dass es in dem Gedicht nur darum ginge … aber es war ein echter Streitpunkt, der sich im Laufe unserer Ausstellung herauskristallisierte (…), dass Gedichte umsonst sein sollten.«

COLLAPSE
It's the fastest thing in the world.
It's amazing to be abstract.
And now capitalism really controls everything.
But, the economy is most of all
How we go through the street,
Always with our relationships.
If you fight it
you will go to jail!
What is it really? Sometimes the best question
seems most obvious, for children,
But is it mostly just a fear of the stupid?
Try Again

»Eines war uns klar«, erinnert sich Antek Walczak, »wir wollten das Gedicht nicht in einer Lesung in der Galerie präsentieren, wo jeder einfach kommen und gehen kann. Diese anstrengungslose Übermittlung wollten wir nicht. Durch die Art und Weise, wie wir es schließlich präsentiert haben, waren sich viele im Unklaren darüber, ob es nun ein Kunstobjekt war oder nicht, und das war gut.«

»Dies ist die radikalste Galerieausstellung, die ich seit Jahren gesehen habe«, schrieb ich in mein Notizbuch, nachdem ich mit dem Fahrstuhl nach unten gefahren war und wieder auf der 26. Straße stand. Die Verbindung von Vasiljevics verlorenen Schwarz-weiß-Fotografien und dem in Vitrinen gebannten Gedicht ließ die Galerie zu einem Vehikel des Widerspruchs und des Rätsels werden. Wie alles Wahre ist *A Billion and Change* sowohl aufrichtig als auch eine Parodie. Es ist »amüsant« – jenes große Dichterwort, das der verstorbene Dichter Ted Berrigan mit so ungemeiner Wirkung verwendete – und immer präzise.

*

Bernadette Corporation
The Complete Poem
172 S. mit 37 teils farbigen ganzseitigen Abbildungen, broschiert.
Köln 2011, Verlag der Buchhandlung Walther König

SPEX präsentiert

JAMES BLAKE

13.04. Köln — Luxor
15.04. Hamburg — Grünspan
16.04. Berlin — Berghain
18.04. München — Atomic Café

Ein Wunderkind, ein Zeitnervtreffer: Euphorisch wurden James Blakes Veröffentlichungen der letzten Monate aufgenommen. Ob er das live rechtfertigen kann, werden die Konzerte zum Hype zeigen.

DONAUFESTIVAL
28.04. bis 07.05. Krems a. d. Donau

Heuer clasht es in Krems besonders laut, das Donaufestival widmet sich der Medienverschmelzung. Motto: *Nodes, Roots & Shoots*. Mit John Cale, Owen Pallett, Wild Beasts u.v.a. *www.donaufestival.at*

MOON DUO
27.04. Berlin — West Germany

Moon Duo brauchen nicht viel für ihre Liebeserklärung an die amerikanische Psychedelik: Gitarre, Keyboard und Drum-Machine reichen für ihren staubtrocken wabernden Sound völlig aus.

TORO Y MOI
09.05. Berlin — Comet Club
10.05. Heidelberg — Karlstorbahnhof
11.05. Hamburg — Grüner Jäger
14.05. Leipzig — Altin Village & Mine Festival

Toro y Moi war der strahlende Protagonist für die vermutlich letzte Genre-Neubildung der Nullerjahre: Chillwave. Spannend bleibt, wie Chazwick Bundick sein munteres Kontext-Hopping live angeht.

TIED & TICKLED TRIO AND BILLY HART
30.05. München — Volkstheater
31.05. Mannheim — Alte Feuerwache
01.06. Leipzig — Centraltheater
02.06. Berlin — HAU 1

Mit Schlagzeug-Koryphäe Billy Hart hat das Weilheimer Musikerkollektiv um die Acher-Brüder ein souveränes Jazz-Album eingespielt. Es geht um ambitioniertes Komponieren, um Improv, um Groove.

JA, PANIK
09.05. Berlin — HAU 1
20.05. AT-Linz — Linzfest
29.05. Hamburg — Uebel & Gefährlich
30.05. Köln — Gebäude 9
31.05. Offenbach — Hafen 2
01.06. München — Feierwerk
02.06. CH-St. Gallen — Palace

Schon mit *The Taste and the Money* führten Ja, Panik vor, wie man aus Zitaten ein eigenes Werk extrahiert. Ihr neues Album *DMD KIU LIDT* verknüpft diese Referenzen zu einer Sprache des Manifests.

PHOSPHORESCENT
23.05. Köln — Stadtgarten
24.05. Hamburg —Beatlemania
25.05. Berlin —Magnet
26.05. München —59to1

An Dylan, Nelson und Young hat Matthew Houk alias Phosphorescent seine Intuition geschult. Reduktion und Tiefgang zeichnen seine psychedelischen Stücke aus. Gute Zeit, sie live zu erleben.

RADICAL RIDDIMS – GLOBAL GHETTO TECH
10.06. bis 18.06. Berlin — Galerie Schau Fenster & Ritter Butzke

Musikphänomene der Globalisierung. *Global Ghetto Tech* widmet sich neun Tage lang den Neuerungen in der Pop- und Dancemusik, die durch Verschmelzung lokaler, territorial begrenzter Stile entstanden sind.

STATION 17
14.04. Oberhausen — Druckluft
15.04. Bremen — Lila Eule
16.04. Aachen — AZ
17.04. Detmold — Alte Pauline
18.04. Wiesbaden — Schlachthof
19.04. Fulda — Museumskeller
20.04. Saarbrücken — Sparte 4
21.04. Esslingen — Komma
22.04. CH-Zürich — Club Zukunft
23.04. Hamburg — Uebel & Gefährlich
18.05. Frankfurt a.M. — Das Bett
19.05. Halle (Saale) — Tanzbar Palette
20.05. Husum — Speicher
21.05. Ihrhove — Limit

Auf ihren Konzerten muss man mit allem rechnen. Das Hamburger Kollektiv aus »behinderten und nicht-behinderten Menschen« ist ein Ort der Transformation. Ihr neues Album klingt so frei wie Kraut.

Electronic Beats Classics präsentiert
DURAN DURAN
26.05. Berlin — Admiralspalast

Ihre goldenen Schallplatten würden für drei Karrieren reichen: Duran Duran kommen nach ewiger Bühnenpause wieder auf Konzert-Tournee und stellen ihr neues Album *All You Need Is Now* vor.

DIE UNTOTEN
Life Sciences & Pulp Fiction
Kongress & Inszenierung

12.05. bis 14.05. Hamburg — Kampnagel

Wann beginnt ein Leben? Wann ist es zu Ende? Wer bestimmt darüber? Der Kongress *Die Untoten* lotet zwischen Wissenschaft und Populärkultur aus, was im Zeitalter der Biotechnologie als lebendig gelten kann.

Texte — Michael Lutz

Herstellernachweise
Modestrecke

ADIDAS	www.adidas.com
BALDESSARINI	www.baldessarini.com
BENCH	www.bench.co.uk
BURBERRY	www.burberry.com
BURLINGTON	www.burlington.de
CAMPER	www.camper.com
CARHARTT	www.carhartt-wip.com
EMPORIO ARMANI	www.emporioarmaniwatches.com
FILIPPA K	www.filippa-k.com
FLORIS VAN BOMMEL	www.florisvanbommel.de
GORE RUNNING WEAR	www.gorerunningwear.de
HANNIBAL	www.hannibal-collection.com
HERR VON EDEN	www.herrvoneden.com
HUGO BOSS	www.hugoboss.com
KEDS	www.keds.com
LALA BERLIN	www.lalaberlin.com
LEE JEANS	www.lee.com
MONKI	www.monki.com
NIKE	www.nike.com
PALLADIUM	www.palladiumboots.com
PICARD	www.picard-lederwaren.de
REPLAY	www.replay.it
STONE ISLAND	www.stoneisland.com
TIGER OF SWEDEN	www.tigerofsweden.com
WEEKDAY	www.weekday.com
WOLFORD	www.wolford.com
WRANGLER	www.wrangler.com

SPEX präsentiert

KONONO N°1

Hypnosis interruptus

13.03. Hamburg — Kampnagel

»Ihre Hauptaufgabe ist es, für die Toten, für die gerade Verstorbenen oder die Vorfahren zu spielen«, sagt der belgische Produzent und Crammed-Discs-Labelbetreiber Vincent Kenis über die kongolesischen Likembe-Bands. »Diese Songs sind dazu da, den Angehörigen die Trauer zu nehmen, damit sie sich während der Beerdigung gut fühlen«, erklärt Konono-N°1-Mastermind Mawangu Mingiedi.
Der hypnotische, kaputte Sound der »Congotronics«-Bands – so der Genrebegriff, den Crammed Discs ihnen verpasst hat – kommt aus den Bazombo-Communities, ethnische Gruppen aus dem Grenzgebiet zwischen Kongo und Angola, die in der Megacity Kinshasa urbane Interpretationen ihrer Stammesmusiken erschaffen: Statt den im Wechsel gespielten Elefantenstoßzähnen, die früher in den Dörfern zum Einsatz kamen, nehmen sie nun Daumenklaviere (Likembes), früher mit Bambus-, heute mit Metall-Lamellen.

Mingiedi gründete das Orchestre Tout Puissant Likembe Konono N°1 irgendwann in den späten Sechzigern und behauptet, als erster die Likembes elektrifiziert zu haben: Er bastelte Tonabnehmer für die Metall-Lamellen und schloss die Instrumente an Verstärker an. Seit den Siebzigern gibt es diesen intensiven, dröhnigen, übersteuerten Sound der kongolesischen Likembe-Bands. Dass er erst in den letzten Jahren im globalen Norden gefeiert wird, mag daran liegen, dass er für den Geschmack der Weltmusik-Generation der Achtziger und Neunziger zu kaputt, zu wenig folkloristisch, zu wenig ›ursprünglich‹ klingt.

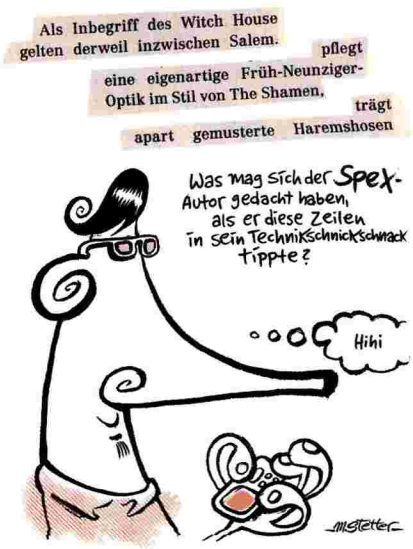
Und so kommt es an diesem Abend im eher locker gefüllten Club des Hamburger Performance-Zentrums Kampnagel zu einer eigenartigen Publikumsmischung: Afro- und World-Music-Tanten und -Onkel treffen auf die eingeschworene Musique-concrète-Gemeinde der Freien und Hansestadt. Dazwischen ein paar vermutliche Spex-Leser und nerdige Brillentypen. Sebastian Reier – unermüdlicher DJ- und Experimentalmusiker (Augsburger Tafelkonfekt) – legt vor dem Auftritt Space Jazz, Minimalmusik und elektronisches Knisterzeugs auf und glüht vor Freude, diese veritablen Helden der tanzbaren Dauerdistortion wenig später live genießen zu dürfen.

Um ein Konzert zu spielen, brauchen Konono N°1 nur eine Handvoll Stücke, denn eine Nummer erstreckt sich gern über eine LP-Seitenlänge. Drei übersteuerte Daumenklaviere, ein Conga-Spieler mit Trillerpfeife, ein Drummer, der sich auf eine Snare und ein Blech beschränkt, ein paar Kuhglocken, dazu Solo- und mehrstimmiger Gesang: Daraus weben Konono N°1 ihren komplexen, wunderschön tranigen Flow. Das Publikum weiß nicht recht, wie es die Hüften, und auch nicht, wie es das Gehirn dazu bewegen soll: Soll man den virtuos gespielten Likembe-Läufen und -Soli nachsteigen oder sich eher gedanklich in dieses polyrhythmische Plucker-Kontinuum versenken?

Die vor den Bauch geschnallten Likembes, konzentriert und ohne viel Show gespielt, sehen ein wenig aus wie hölzerne Schaltkästen. Fast möchte man an Kraftwerk denken, wie sie allein mit ihren elektronischen Steuerpanelen auf der Bühne stehen. Der Sound von Konono N°1 wirkt in seiner Gleichförmigkeit und Sturheit unvermeidbar hypnotisch, und genau dafür werden die Likembe-Bands in ihrer Community ja auch gebucht: In Kinshasa spielen sie stundenlang, den ganzen Nachmittag, die ganze Nacht; es geht darum, einen Zustand der Trance zu erreichen. Das würde sicherlich in einem Hangar auf dem Fusion-Festival gut funktionieren. Doch hat die Band ihre Tour an die hiesigen Showcase-Gepflogenheiten angepasst: Anstelle der im Kongo üblichen vier oder fünf Stunden liefern Konono N°1 westeuropäisch solide neunzig Minuten ab.
So verlassen wir das Konzert mit angenehmem, warmem Dröhnen im Ohr und dem irritierenden Gedanken, einen Sound, der einen doch eigentlich verschlingen will, als konzertantes Ereignis missverstehen zu müssen.

Text — Christoph Twickel
Foto — Katharina Haak

R e a k t i o n e n !



Bildunterschrift: Der Spex-Autor, gesehen durch die Augen des fantasiebegabten Lesers: mit Schmalzlocke, topmodischer Brille und still in sich hineinkichernd.

Betr.:
PJ Harvey

In der Spex steht, das neue PJ Harvey-Album sei »eines der blutigsten Alben der Musikhistorie.« Oh. 08.03.11 20:51

@weiszklee »Denn die beiden Leitmotive sind das gehasste und geliebte England und der Krieg.« 08.03.11 20:58:47

@weiszklee »Von zerfetzten soldatischen Körpern, Armen und Beinen in den Bäumen, vom Gestank und den schwirrenden Fliegen« 08.03.11 20:59:23

@weiszklee »auf den Schlachtfeldern ist die Rede. Natürlich ist Harvey zu intelligent, um politische Anliegen in wackere inhaltistische« 08.03.11 20:59:55

@weiszklee »Protestsongs zu kleiden.« – Manchmal kotzt mich dieses Spex-Geschreibe an. Manchmal mag ich's. 08.03.11 21:00:18

mlapin auf twitter.com

Betr.:
Wie?

Wie konnte ich ohne @Spex bisher leben? 08.03.11 19:51

Sibylle Berg auf twitter.com

Betr.:
Michaela Meise auf der Spex-CD

Mein Zugang ist alles andere als ein christlicher – aber zuallererst muss ich sagen: Das Lied ist ein echter Ohrwurm. Wie viele (wohl die meisten), die das Lied kennen, habe ich es auf dem Spex-Sampler gehört, und seitdem bekomme ich es nicht mehr aus dem Kopf. Vor allem durch Lowtzows Anwesenheit habe ich mich automatisch bemüht, in dem Ganzen eine kritische Komponente zu finden, quasi einen Subtext, der das Ganze ironisieren würde o. Ä. Aber jetzt, wo ich auch mehr über Meise gelesen habe, denke ich, dass ihr Zugang, der ja doch wohl vor allem über den Chanson lief, vor allem mit ihrer Liebe zur Lyrik (und dann doch mehr als mit der zu Jesus) zu tun hat. Immerhin ist der Text von Klopstock, nicht von Ratzinger. Das Lied ist ein schönes, Punktum. Ich bin übrigens, wie gesagt, nicht gläubig, aber ich finde es dennoch falsch, über Dinge wie den Jugendgottesdienst von vorneherein abfällig-spöttisch zu reden. Unser Land ist und bleibt so christlich geprägt wie die gesamte westliche Welt. Und man sollte nicht den Untergang eben jenes Abendlandes beschwören, wenn ein paar Künstler sich bestimmter Chiffren aus der christlichen Tradition bedienen. Mich macht das nicht nachdenklicher als die Pseudo-Nazifizierung des EBM und die Pseudo-Satan-Symbolik des Black Metal in den Achtzigern.

Cornelius auf
andreasmain.wordpress.com, 03.03.11

Betr.:
Geschichtsvergessenheit

Da schreibt Anne Waak in der aktuellen Spex eine ganze Seite über einen Herrn Dagobert voll, ohne Andreas Dorau nur einmal zu erwähnen. Auch wenn der Text schon vermuten lässt und das Stück auf der beiliegenden CD bestätigt, dass dieser Dagobert in keiner Weise an die Klasse des frühen Andi heranreicht, lassen sich doch gewisse Parallelen im künstlerischen Konzept nicht verleugnen. Nun kann es sein, dass Frau Waak und vielleicht auch Herr Dagobert den Helden der frühen Spex (bzw. dessen Frühwerk) überhaupt nicht kennen. Dann muss man sich allerdings fragen, warum die Reaktion (sic!) sie nicht mit Hinweisen unterstützt oder sie zumindest mal ins Archiv steigen lässt. Dass es in der Welt der Popmusik nichts Neues gibt, ist auch nichts Neues – aber dass in der Spex so geschichtsvergessen geschrieben werden darf, schon irgendwie.

jojoclub.blogsport.eu, 06.03.11

Betr.:
Die Liebe zum personalisierten Wunder

Guttenberg ist seit über einer Woche weg, die Sehnsucht bleibt. Immerzu war in den Tagen vor und nach seinem Rücktritt von »Charisma« die Rede, selbst Kritiker naturalisierten seine große »Begabung« zu etwas, das unberührt von allen Verfehlungen im Alltag existiere (…) Guttenberg, der Außeralltägliche, das personalisierte Wunder. Hinter der massenhaften Guttenberg-Liebe ist die Sehnsucht nach einer Wiederverzauberung der politischen Sphäre unschwer zu erkennen (…) Ganz allein sind die Guttenberg-Massen damit nicht. Wenngleich unter völlig anderen Vorzeichen sind Transzendenzbedürfnisse auch in anderen Subsystemen schwer im Kommen: Bei Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft erscheint in diesen Tagen ein fetter Reader über »Wunder – Poetik und Politik des Staunens«, der ein »ungewöhnliches Panorama der unmittelbaren Vorgeschichte unserer wundersamen Gegenwart« verspricht. Auf dem Cover der aktuellen Ausgabe von Spex heißt es programmatisch »Hallo Jenseits«, und heute und morgen findet im Berliner Berghain das Festival »Lux Aeterna« statt, bei dem es um die »Magie des Klangs« und »musikalische Metaphysik« gehen soll.

Aram Lintzel in der taz, 10.03.11

*

LESERBRIEFE
bitte per e-Mail an:
leserbriefe(at)spex.de

Oder per POST an:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

Getestet erfüllt bzw. übertrifft den IP67-Standard für Wasser und Staub. Hier genannte Leistungsmerkmale, Services und Applikationen können abhängig sein von Netzwerk und geographischer Region. Es können zusätzliche Kosten für Gespräche, Datenabfrage oder Ähnliches anfallen. Fragen Sie dazu Ihren Anbieter. Motorola behält sich das Recht vor, alle Funktionen ohne vorherige Ankündigungen zu ändern. MOTOROLA, das stilisierte M Logo und MOTOBLUR sind Marken der Motorola Trademark Holdings LLC. Android, Android Market, Google Navigation und YouTube sind Markenzeichen von Google, Inc. Bei allen anderen Firmen- und Produktnamen handelt es sich um Marken der betreffenden Unternehmen. © 2010 Motorola Mobility, Inc. Alle Rechte vorbehalten. Es gelten die MOTOBLUR™ Geschäftsbedingungen und Konditionen. Weitere Informationen unter www.motorola.com/mymotoblur.

I m p r e s s u m

VERLAG
piranha media GmbH
Saarstraße 5/II., 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick
petra.lengnick(at)piranha-media.de
Matthias Brestrich (stellvertretend)
matthias.brestrich(at)piranha-media.de

REDAKTION
Spex
Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname(at)spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Jan Kedves (verantwortlich)
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION
Print: **Lutz Happel**
Jan Kedves (Textchef)
Ralf Krämer
Nadin Wildt (Praktikantin)
Anne Waak
Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Online: **Walter Wacht**
Ressortleiter Mode: **Jörg Sauer**
Styling & Produktion Modestrecke:
Alexandra Dietl

ART DIRECTION
Andreas Wesle — Atelier 1,
Wien / Berlin

GESTALTUNG
Patrick Klose
Andreas Wesle

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN und AUTOREN
dieser AUSGABE
Jens Balzer
Sven Beckstette
Tim-Caspar Böhme
Carmen Böker
Esther Buss
Max Dax
Robert Defcon
Detlef Diederichsen
Philipp Ekardt
Björn Gottstein
Ulrich Gutmair
Sebastian Hammelehle
Thomas Hübener
Gerd Janson
Holger Klein
Chris Kraus
Elias Kreuzmair
Nina Lacher
Aram Lintzel
Michael Lutz
Dominikus Müller
Tobi Müller
Joachim Ody
Jorge Peniche
Oskar Piegsa
Kirsten Riesselmann
Markus Schneider
Kristof Schreuf
Barbara Schweizerhof
Stephan Szillus
Christoph Twickel
Hartwig Vens
Klaus Walter
Jenni Zylka

FOTOGRAFINNEN und
FOTOGRAFEN dieser AUSGABE
Maren Ade
Timothy Barnes
Giasco Bertoli
Martin Bilinovac
Adrian Crispin
Ronald Dick
Anja Frers
Alessandro Di Giampietro
Katharina Haak
Don Hunstein
Jörg Koopmann
Hubert Mica
Markus Alexander Voigt
Diane Vincent

ANZEIGEN
Jörg Sauer
(Gesamtanzeigenleitung,
Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33
Martin Hossbach (Heft-CD)
martin.hossbach(at)spex.de
Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte(at)piranha-media.de
Julia Reisewitz
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich)
Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ABONNEMENT - VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin
Tel: 030 69 59 72 30
Fax: 030 69 59 72 40, abo(at)jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck + Media
GmbH & Co. KG
Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5, 85386 Eching
Tel: 089 319 06-0,
Fax: 089 319 06-13

© 2011 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss SPEX 07 + 08/2011: 25.05.2011, EVT: 15.06.2011. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2011.

A b o — P r ä m i e n w a h l

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

AUSSTELLUNGSKATALOG UNSCHARF. NACH GERHARD RICHTER

Die Hamburger Kunsthalle zeigt aktuell Werke von 23 Künstlern, die das Verwischen und Vernebeln zum Stilprinzip erklärt haben. Bei Gerhard Richter und Co. verschwimmen mit den Konturen auch die Grenzen zwischen Fotografie und Malerei, zwischen Wahrnehmbarem und Fantasie.

Hrsg. von Hubertus Gaßner und Daniel Koep. Hatje Cantz, Hamburg 2011, 180 S. mit 159 farb. Abb.

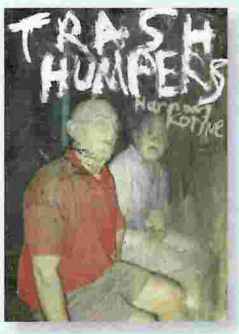
—

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

MAGMA/SPEX COURIER BAG

Oft wurde nach ihr gefragt, jetzt ist sie wieder da: die exklusive Edition der Courier Bag von Magma mit dem Spex-Logo! Neben einem Hauptfach, in dem 30 Platten Platz finden, verfügt die Tasche über ein 15-Zoll-Laptopfach, Stifthalter und diverse Taschen mit Stauraum.

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**



HARMONY KORINE TRASH HUMPERS

Mit seinem schaurigen Experimentalfilm hat Korine einmal mehr die Gesellschaftskritik in Richtung einer schmerzhaften Provokation überdreht. VHS-Look, besoffen marodierende Rentner in den Vorstädten von Nashville, Tennessee. Laut Booklet »an ode to vandalism«. Unvergesslich.

Warp Films / Rapid Eye Movies, DVD, USA / Großbritannien 2009, 74 Min.

—

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

EMILIE BICKERTON EINE KURZE GESCHICHTE DER CAHIERS DU CINÉMA

Die Cahiers du Cinéma revolutionierten die Filmkritik und das Kino. Seit 1951 setzte sich hier die aufkeimende Nouvelle Vague mit der Welt des Films auseinander. Anlässlich des 60. Jubiläums erzählt Emilie Bickerton vom Aufstieg und kurvenreichen Weg des Filmmagazins.

Übersetzt aus dem Englischen von Markus Rautzenberg. Diaphanes Verlag, Zürich 2010. 191 S.

* Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro inkl. Porto und Mwst.

** Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo, abo(at)jfmedia.de,
Tel.: 030 - 69 59 72 32,
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo.-Fr., 10-14 Uhr),

—

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen / weitere Prämien auf www.spex.de/abo

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

EINE WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS
www.spex.de/abo

Duran Duran

SPEX vor 24 Jahren

Diedrich Diederichsen
über Duran Duran

Duran Duran war – wir alle wissen das – unsere allerliebste Scheißband. Doch dann vergingen ein paar Jahre und ich fand mich in einer Wave-Pizzeria wieder. Diese Pizzerien schießen überall in der BRD aus dem Boden: Sie vereinen die Basis-Elemente von fünf Jahren New-Wave-Neon-Nachtcafé-Styling mit dem Angebot, dass es etwas zu essen gibt. Genau wie Duran Duran: alle New-Wave-Trivialitäten der letzten fünf Jahre plus 1000 Kcal Nährwert. (…) Plötzlich hatte das alte Spiel wieder funktioniert. Man melke einen Zeitgeist, der selbst nicht so genau weiß, wo er hinwill, so stur und unbeirrt, häufe seine Bestandteile so maßlos unoriginell und unverschämt an, bis ein Stil entsteht, der über dieses fragile Netz aus sensiblen Zeitbezügen hinausweist und stumpf und monolithisch bereits zu Lebzeiten »Hallo!« zur Nachwelt sagt. »Hallo 2007! Ich war New Wave!«

Die nächste SPEX:
ab dem 15. Juni am Kiosk

Wie konnte es dazu kommen?

von Diedrich Diederichsen

Wenn New Wave — und seien wir uns doch nicht zu fein, die Musik weißer, insbesondere britischer Jugendlicher, trotz aller Verfeinerungen und Subströmungen, zwischen 19777 und 1984 so zu nennen — sub specie aeterna mehr sein soll, oder einfach nur etwas anderes als eine Reihe von Subströmungen, Einzelerscheinungen, Hipstersensationen und This month's models, wenn es New Wave als Stil geben soll, der sich definiernes die Rock-Band, die Beatles die Beat-Band, Roy Black der Schlagersänger, Maria Callas die Opernsängerin und Uwe Seeler der Fußballspieler ist.

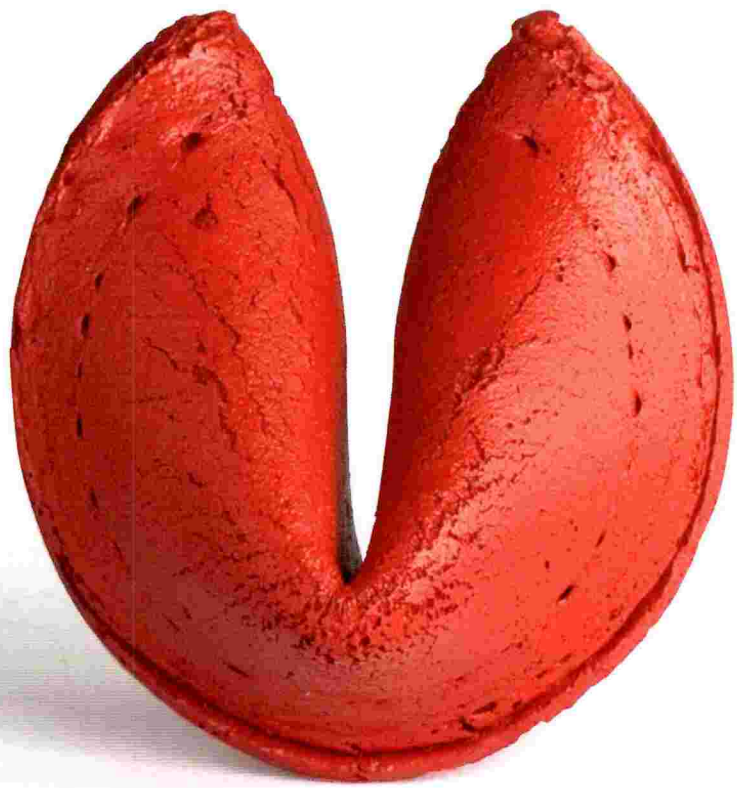
Wie konnte es dazu kommen?

Wir alle kennen Hipness. Die wenigsten wissen genaueres darüber, aber nach den großen, prallen Hip-Jahren 81/82 hat sich ein vermeintlich sechster Sinn für Hipness bei den meisten Durchschnittsjugendlichen bis hinein in ländlichere Regionen verbreitet. Während all der Jahre handelt es sich hierbei um eine Wiedereinführung oder wie wir in der Werbung immer sagen: ein Relaunch). Hipness ist das Spiel mit Aktualität, vorweggenommener, behaupteter Aktualität und demonstrativ gewesener Aktualität (Zitat). Dies war von uns allen als eine begrüßenswerte Entwicklung angesehen worden, da ja eine bewußte Einbeziehung jeder wie auch immer gearteten Aktualität nicht nur die Fähigkeiten der Pop-Musik als tendenziell schnellst reagierendste Kunstform bestmöglich nutzte, sondern keinen Stil, wobei ich dahin gestellt will, ob Stil heute noch oder wied was Wünschenswertes ist. Der New Stil setzte eine Band voraus, die ant ter der Voraussetzung, dem Beken dem Entschluß unhip sein zu wolle aus Unvermögen (wahrscheinlich) Cleverness (kaum vorstellbar) wi ebenfalls dahingestellt lassen. Dura ran war diese Band.

Von Anfang an waren sie ahist im Kleinen, nichts anzufangen war nen in den kleinen, damals so wic

c/o pop

FESTIVAL & CONVENTION
22. – 26. JUNI 2011 KÖLN
WWW.C-O-POP.DE



JANELLE MONÁE OWEN PALLETT
PHILIPP POISEL WIR SIND HELDEN
THE BRANDT BRAUER FRICK ENSEMBLE KREIDLER
PAUL KALKBRENNER ANDREAS DORAU BEAT!BEAT!BEAT!
CHUCKAMUCK SIZARR MIT WU LYF CALLE 13 TOUCHY MOB ...

TICKETS WWW.C-O-POP.DE & WWW.KOELNTICKET.DE

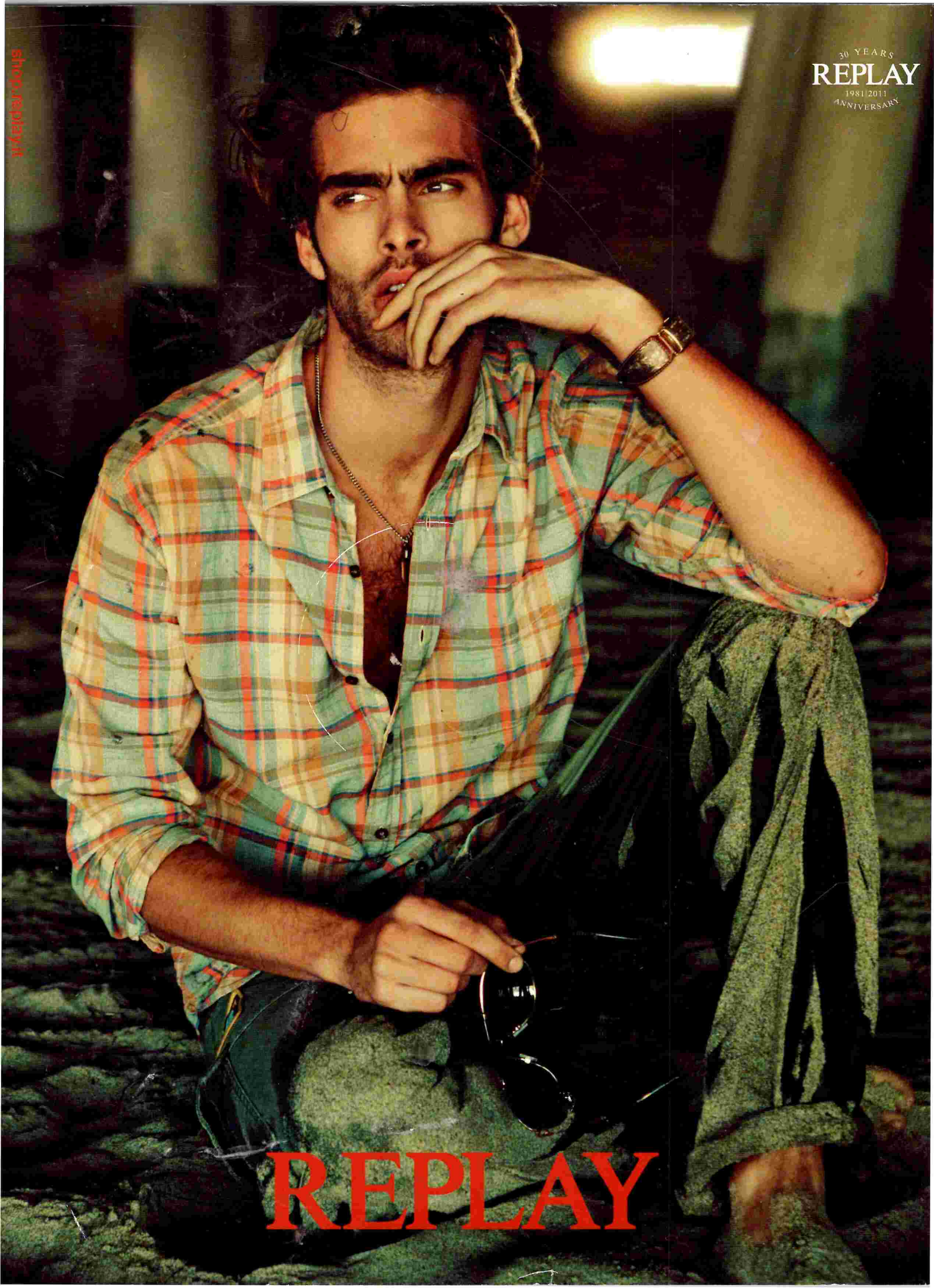
EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung

Ministerium für Wirtschaft, Energie,
Bauen, Wohnen und Verkehr
des Landes Nordrhein-Westfalen

Stadt Köln

sound of cologne

früh kölsch


shop.replay.it
30 YEARS
REPLAY
1981|2011
ANNIVERSARY
REPLAY